

**UNIVERSIDAD POLITÉCNICA SALESIANA
SEDE QUITO**

CARRERA: COMUNICACIÓN SOCIAL

**Tesis previa a la obtención del título de:
LICENCIADA EN COMUNICACIÓN SOCIAL**

**TEMA:
ANÁLISIS COMUNICACIONAL DE LA EXPRESIÓN GESTUAL Y SIMBÓLICA
EN EL GRUPO METRODANZA DE LA CIUDAD DE QUITO**

**AUTORA:
MARÍA BELÉN TORRES ESPARZA**

**DIRECTOR:
DAVID JARA**

Quito, febrero del 2014

DECLARATORIA DE RESPONSABILIDAD Y AUTORIZACIÓN DE USO DE TRABAJO DE GRADO

Yo María Belén Torres Esparza, autorizo a la Universidad Politécnico Salesiana la publicación total o parcial de este trabajo de grado y su reproducción sin fines de lucro.

Además declaro que los conceptos u análisis desarrollados y las conclusiones del presente trabajo son de exclusiva responsabilidad del autor.

Ma. Belén Torres

C.I. 1722431382

DEDICATORIA

Dedico este trabajo a Dios, por la sabiduría, fuerza y fe para llevar a cabo lo que me parecía imposible terminar.

A mis padres, Cesar y María Elena por acompañarme a la distancia en mis noches de desvelo, por cada palabra de aliento y amor que me impulsaban a concluir este trabajo.

Gracias, primero por darme la vida, por su amor, su eterno sacrificio, por demostrarme lo importante que soy para ustedes. Cada día que pasa le agradezco a Dios por tenerlos a mi lado y permitirme compartirles mis dichas y tristezas.

La culminación de este trabajo se los dedico a ustedes, por ser el pilar fundamental de mi vida, este es uno de los muchos logros que espero compartir a su lado. Los amo.

A mi hermana Liliana por su apoyo, cariño y paciencia, por acompañarme a cada presentación de Ballet, darme ánimos para continuar, ser mi ejemplo, mi guía y demostrarme que todo es posible si se tiene ganas de hacerlo.

AGRADECIMIENTO

Agradezco al Ballet Nacional Ecuador, especialmente al apoyo brindado por el Sr. Rubén Guarderas, director de esta prestigiosa institución ya que sin su ayuda y colaboración no se hubiese llevado a cabo el presente trabajo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I COMUNICACIÓN Y GESTUALIDAD	3
1.1 Comunicación no verbal	3
1.2 Componentes de la comunicación no verbal	7
1.2.1 Paralenguaje.....	8
1.2.2 Factores cinésicos y proxémicos de la semiótica del cuerpo y como estos se reflejan en la danza.....	9
1.3 Gestos en la danza	18
CAPÍTULO II SIMBOLOGÍA Y CULTURA.....	21
2.1 Qué es simbología	21
2.1.1 Simbólica en las expresiones artísticas específicamente en la danza	26
2.1.1.2 Elementos que generan simbología en la danza	33
2.1.1.2.1 Espacio, Música y Coreografía	33
2.1.1.2.2 Vestuario e Iluminación	37
2.2 Danza y Cultura su evolución a través del la historia	38
2.2.1 Evolución de la danza y el ballet en el Ecuador.....	41
2.3 Danza ó Cultura de masas	48
CAPÍTULO III SEMIÓTICA.....	50
3.1 Semiótica.....	50
3.2 Cuerpo y símbolo.....	56
3.3 Lenguaje gestual y corporal en la danza	61
3.4 Análisis del espectáculo y puesta en escena, cómo se decodifica la interpretación dancística.....	65

CAPÍTULO IV METRODANZA	72
4.1 Historia y Orígenes.....	72
4.2 Contexto actual de la academia	74
4.3 Opinión de bailarines y expertos acerca de cómo se ha desarrollado la danza en nuestro país y su incidencia.....	76
4.4 Mirada del público hacia las representaciones artísticas.....	77
CONCLUSIONES	82
LISTA DE REFERENCIAS	85
ANEXOS	87

RESUMEN

La danza desde hace años ha sido un medio de expresión, en el que el hombre ha podido transmitir ritos, tradiciones culturales a nuestra sociedad. La danza clásica, es una de estas expresiones por ello, abordando los elementos que interfieren en la comunicación no verbal, se descubrirá los signos y símbolos que intervienen en estas representaciones.

Abordado autores como Benedetto, Collingwood, Pavis, Davis, Stanislauski, entre otros se conocerá por qué la danza es considerada un lenguaje, cómo se construyen los signos y símbolos que intervienen en ella y cómo el espectador los analiza, a fin de conocer si el bailarín ha logrado transmitir los sentimientos y emociones que involucra su representación.

METRODANZA academia perteneciente al Ballet Nacional Ecuador, será el centro de estudios, pues partiendo de la preparación del bailarín para la puesta en escena y construcción de su personaje, se conocer como se construye en mensaje en la danza, y como este se transmite al público.

La danza clásica, al ser una de las expresiones que contienen gran disciplina y trabajo escénico, estar vinculada a las bellas artes tenía la concepción de ser un espectáculo solo para la élite, tanto Metrodanza como el Ballet Nacional Ecuador han roto ese esquema, llevando la danza de forma gratuita a todas las ciudades de nuestro país, contando con una gran acogida a nivel nacional. Siendo una de sus estrategias el trabajo con la población infantil, quien será la encargada a futuro de preservar este tipo de representaciones con los mismos ideales de la academia.

ABSTRACT

The dance for years has been a means of expression, in which man has been able to transmit rites , cultural traditions of our society . Classical dance is one of these expressions thus addressing the elements that interfere with nonverbal communication, will discover the signs and symbols involved in these representations.

Approached authors like Benedetto , Collingwood , Pavis , Davis , Stanislauski , among others will know why dance is considered a language, how to build signs and symbols involved in it and analyzes how the viewer , in order to know if the dancer has managed to convey the feelings and emotions involved in their representation .

METRODANZA belonging to the National Ballet Academy Ecuador, will be the focus of study , as the basis for preparing the dancer for staging and building your character, you know how to build on message in the dance , and how it is transmitted to the public .

Da ballet, to be one of the expressions containing great discipline and stage work , be linked the fine arts had the concept of being a show just for the elite, much like the National Ballet Metrodanza Ecuador have broken this scheme , bringing the free dance to all the cities of our country , with a great reception nationwide. As one of its strategies to work with the pediatric population, who will be responsible in the future to preserve these representations with the same ideals of the academy.

INTRODUCCIÓN

La presente investigación se enfoca en el análisis comunicacional sobre la expresión gestual simbólica en el grupo *Metrodanza* de la ciudad de Quito. Para lo cual se aborda todos los lineamientos teóricos relacionados con la comprensión de la estructura artística y simbólica.

Partiendo de los aportes de autores como Pavis (Teórico teatral francés, actual profesor de la Universidad de París, ha escrito un gran número de publicaciones sobre el teatro contemporáneo y la semiótica que desprende este arte, como "Semiología teatral" (1976), "Lenguajes de la escena" (1982). En los cuales ha otorgado al espectador herramientas que permiten comprender la actuación en diversos medios), cuyo enfoque se centra en gran medida al teatro, ha permitido comprender, los puntos clave para analizar la danza a través de la comunicación no verbal, descubriendo que va más allá de una simple interpretación, que tiene un sentido, una razón de ser, involucra emociones, posee cultura, contiene una historia y un mensaje, el cual se convierte en un elemento crucial para este análisis, pues se busca conocer como el espectador genera la construcción del mensaje a través de los gestos y símbolos que comparte el bailarín. Además de conocer si su percepción de la obra, incide en la valoración del arte escénico.

El estudio de la danza, implica abordar muchos campos referentes a la comunicación no verbal, por ello se parte de un análisis sobre los elementos que intervienen en la misma para posteriormente vincularlos a la danza clásica por medio del análisis realizado a algunas obras representadas por el grupo METRODANZA, formado por el Ballet Nacional Ecuador en el 2004, que se ha convertido en el objeto de estudio, por ser la más accesible a información, no solo sobre sus orígenes, sino en lo referente al proceso del formación del bailarín en la puesta en escena.

No se puede dejar de lado la simbología y cultura, pues cada representación dancística sea cual sea su origen, trae consigo estos elementos, por ello se realiza un análisis entre las principales danzas propias de nuestro país, y representaciones de danza clásica con el fin de poseer una mirada más amplia sobre como intervienen estos factores en ambos contextos.

En el proceso de interpretación dancística, el bailarín crea su personaje, y lo hace a través de una caracterización externa, tomando elementos de sí mismo, de otros individuos, aspectos reales o imaginarios de la vida cotidiana para representar su papel, buscado darle al personaje una naturalidad, que le permite llegar al público obteniendo su aceptación, este trabajo requiere de mucho esfuerzo por parte del bailarín quien tras arduas horas de ensayo escénico busca que su caracterización y su puesta en escena sea optima-, logrando que interpretación llegue al público, lo estremezca, lo haga vibrar de emoción, pues la muestra más satisfactoria de agrado que puede tener el bailarín es la ovación del público, tras haber representado bien a su personaje.

Analizar la mirada del público hacia las representaciones, implica abordar elementos como la identificación, a través de cual el espectador se relaciona con la obra o con el personaje. En este proceso, el espectador tiende guardar en su memoria, escenas o acciones que para él sobresalen de la puesta en escena, ya sea por el manejo de iluminación, el empleo de música, o el escenario que se transforma según se vaya desarrollando la historia.

Otro factor que permite el análisis de la puesta en escena desde el punto de vista del espectador, son las estructuras que puede abordar una obra, las cuales nos dan pautas sobre como el espectador percibe la representación permitiendo analizarla junto con la obra objeto de estudio.

Tanto los aportes otorgados por los bailarines, y coreógrafos, al igual que los espectadores han permitido comprender como se general la construcción de signos y símbolos de la danza en el espectador, como este los absorbe, los decodifica y los comprende. La danza, es uno de los espectáculos en el cual la interpretación es libre, no está sujeta a una idea central, donde la frase el maestro me quiso transmitir esto o su idea fue esta no existe, sino que cada uno genera un mensaje que es totalmente valido, esperando que el espectador debata con otros sobre lo que observe y llegue a una conclusión de lo que se quiso abordar.

CAPÍTULO I

COMUNICACIÓN Y GESTUALIDAD

1.1 Comunicación no verbal

El cuerpo humano desde el momento de su creación ha podido transmitir sentimientos, emociones o estados de ánimos a través de gestos y movimientos corporales sin necesidad de emplear el habla, a este tipo de comunicación se la conoce como comunicación no verbal.

La comunicación no verbal, puede definirse como el lenguaje desprovisto de palabras, como un conjunto de signos que comprende movimientos, gestos, y expresiones expresados a través del cuerpo, los cuales se constituyen un complemento a la comunicación verbal.

Los primeros estudios acerca de esta temática surgieron en la obra *The Expression of the Emotions in Man and Animals* de Ch. Darwing, publicada en 1872. Obra que se centra en la comunicación humana y de la que parte la investigación sobre comunicación no verbal, la cual ha servido de guía para estudios de las expresiones corporales y faciales. De acuerdo a Darwing, existe la posibilidad de que en todos los contextos culturales las personas comparten elementos de expresión.

Pero la relevancia sobre este tema surgió en el año 1914 hasta 1940, tiempo en el cual hubo un considerable interés acerca de cómo se comunica la gente por las expresiones del rostro. Estos estudios, estuvieron a cargo de psicólogos y antropólogos, quienes no obtuvieron resultados al analizar los gestos y expresiones que el hombre realizaba en distintos casos.

Los psicólogos, por ejemplo, al observar la corriente del movimiento del cuerpo humano, eligen las diversas unidades de la conducta por separado: el contacto visual, la sonrisa, el roce del cuerpo o alguna combinación de estos factores, y las estudian en forma tradicional [í] Tras realizar docenas de experimentos, los resultados fueron desalentadores, hasta tal punto, que llegaron a la notable conclusión de que el rostro no expresa emociones de manera segura e infalible.

Durante el mismo período, los antropólogos señalaron que los movimientos corporales no eran fortuitos, sino que se aprendían de igual manera que el lenguaje. (Davis, 2004, pág. 9)

Tiempo después, en la época de los cincuenta nuevos investigadores abordaron los estudios sobre la comunicación no verbal, entre estos *Ray L. Birdwhistell*, *Albert E. Schefl en*, *Edward T. Hall*, *Erving Goff man* y *Paul Ekman* quienes dieron las primeras pautas para los estudios de esta temática la cual se ha convertido en un factor importante para entender que el ser humano puede expresarse no solo a través de palabras sino a través de sus emociones, expresiones y gestos.

La comunicación no verbal, puede definirse como la *comunicación mediante expresión* es decir como un conjunto de signos (movimientos, olores, expresiones del rostro...) mucho más complejos que el lenguaje humano y con mayor contenido en cuanto a lo que expresamos tanto voluntaria como involuntariamente. (Birdwhistell, 2007, pág. 2)

Al caminar, charlar, o reunirse con amigos, continuamente el cuerpo se expresa por medio de lenguaje corporal, el cual puede distinguirse por tres partes, que varían según la situación en la que el ser humano se encuentre.

- La formada por gestos, posturas, miradas, etc.
- El tono de voz, velocidad al hablar, etc.
- El espacio con relación a la otra persona que se emplea para sentirse seguros.

Esos elementos contribuyen en la comprensión del mensaje, puesto que permite conocer no sólo lo que dice el individuo sino la forma en la que lo hace. La postura, puede indicar si una persona está molesta, en desacuerdo, o complacida con alguna acción, el cuerpo humano tal como lo señala Weingast, es muy expresivo, ñse calcula que podemos producir alrededor de 700.000 signos físicos diferentes; sólo la cara, se puede producir 250.000 expresiones distintasö (Weingast, 2004, pág. 10).

La postura por ejemplo es clave en la comunicación no verbal puesto que es el elemento más sencillo de analizar, y fácil de observar. Generalmente cuando una persona

mantiene una conversación, es divisible que al ceder la palabra o cambiar el tema de conversación, vaya acompañado de un cambio de postura.

Hay que tener en claro que la interpretación de cada postura depende de cada uno, así cuando una persona, mantiene su cuerpo encogido es muy probable que se sienta triste o abatido, por otra parte la rigidez del cuerpo, puede significar ansiedad. Pese Allan a través de sus investigaciones ha observado que cuando un hombre se inclina levemente hacia adelante, pero está relajado y con la espalda algo encorvada, probablemente simpatiza con la persona que está con él [1]. Por otra parte, si se recuesta en el asiento puede significar desagrado (Allan, 2006, pág. 4).

En el análisis de la postura, las piernas merecen especial atención ya que la forma en que estas se ubiquen, determinan diferentes estados de ánimo, emociones y sentimientos.

La editorial McGraw-Hill en su artículo publicado en el 2011, sobre el estudio de la comunicación no verbal indica que hay varias posturas relativas a las piernas y las resume de la siguiente forma.

- **Piernas cruzadas:** demuestran inseguridad o timidez
- **Piernas semiabiertoas:** inseguridad (por ejemplo cuando estamos sentados en una silla y enroscamos los pies alrededor de las patas de la silla)
- **Piernas estiradas:** postura de prepotencia
- **Una pierna delante y la otra detrás:** demuestra una situación de estrés.

Con frecuencia las personas imitan movimientos corporales del resto de individuos, esto es debido a que el ser humano basa sus movimientos en lo que adquieren a través de la cultura. Albert Schefflen estudió este fenómeno indicando que la imitación de la postura que puede generarse entre dos personas que se agradan cuando están juntos, se denomina posturas congruentes. Teniendo la concepción que así como dos personas comparten un mismo punto de vista, pueden compartir también una misma postura (Davis, 2004, pág. 117).

Este fenómeno, puede observarse en reuniones con amigos, en las cuales es usual que el cuerpo adopte similares posturas de forma inconsciente, aunque también es frecuente que las personas que mantienen un mismo status compartan una postura similar.

Allan Pease señala que la imitación puede llegar a ser una de las lecciones más significativas que podemos aprender, pues es la forma en que los demás expresan que coinciden con nosotros. También es la forma en que comunicamos a los demás que realmente nos agradan (Allan, 2006, pág. 4).

Por otra parte, las personas pueden adquirir posturas para establecer distancias psicológicas, a estas se las denomina posturas no congruentes, en las cuales el cuerpo tiende a adquirir posturas distintas a la del opositor.

En muchas ocasiones, cuando el ser humano se siente forzado, tiende a generar barreras de forma inconsciente empleando sus brazos o piernas que impida a las personas acercarse. Sin embargo no se puede tener una lectura precisa de la postura sin antes analizar el contexto en la cual esta toma lugar, pues el significado del mensaje está contenido siempre en el contexto, y jamás en algún movimiento aislado del cuerpo.

En el siguiente gráfico, es fácil observar y determinar lo que esta persona pretende indicar a través de su postura.

Figura 1: Esta mujer desaprueba a la persona a la que está mirando. No ha girado el cuerpo ni la cabeza hacia ella, sino que la mira de reojo y tiene la cabeza un poco inclinada hacia abajo (desaprobación), las cejas también un poco hacia abajo (enfado), los brazos cruzados (a la defensiva) y las comisuras hacia abajo (Birdwhistell, 2007, pág. 15).



(Birdwhistell, 2007, Pág 15)

La comunicación no verbal, se establece como un complemento al lenguaje verbal, pues enfatiza los mensajes a través de componentes como la kinesica, permite sustituir palabras empleando gestos o señales realizadas a través de nuestro cuerpo.

Por otra parte la comunicación no verbal cumple la función de orientar la interpretación del mensaje, pues a través de componentes como el paralenguaje es posible conocer la intención con la que este trasmite, es decir no es lo mismo pedir algo de una forma sutil con un tono de voz suave que hacerlo con un tono fuerte y firme lo que puede indicar una orden. Y a su vez la comunicación no verbal puede contradecir a la verbal pues las señales no verbales no tienen que ser congruentes en el contenido verbal del mensaje para que este sea decodificado de forma precisa, un claro ejemplo puede ser cuando una persona está hablando en público, a pesar de sudar y temblar indica que no está nervioso.

1.2 Componentes de la comunicación no verbal

La comunicación no verbal como ya hemos analizado es el lenguaje a través de signos y este como tal comprende factores que permiten analizar la forma en que se desenvuelve el cuerpo humano en cualquier circunstancia. Una de ellas es la danza la cual envuelve una gran cantidad de significados de significantes que son plasmados en cada representación artística, la cual refleja una construcción de signos y símbolos que el espectador interpreta para sí mismo.

Los cuales se generan a partir de las etapas de trabajo del actor, desde su aparición ante el público donde cumple un doble estatus el de persona real presente y al mismo tiempo la del personaje imaginario, es decir se presenta como la persona que es, la cual a su vez representa un papel. Hasta su permanencia en el personaje en el que el actor debe mantener su interpretación sin romper la ilusión de que es esa persona que intenta hacer creer al espectador.

En la puesta en escena el actor adopta situaciones en base a movimientos corporales y sus acciones adoptan un sentido que proporcionan información sobre emociones o actitudes.

Estas conductas, pueden ser analizadas a través de los componentes de la comunicación no verbal los cuales abarcan diversos elementos que intervienen en la interpretación del mensaje. Como por ejemplo el paraleguaje a través del cual es posible analizar las señales vocales.

1.2.1 Paralenguaje

Dentro de los componentes de la comunicación no verbal, encontramos en paralenguaje, elemento que se encarga del estudio del cómo decimos las cosas más no lo que se dice. Es decir, estudia de las señales vocales no verbales establecidas alrededor del comportamiento común del habla.

Mark. L. Knapp, en su texto. "La comunicación no verbal, el cuerpo y el entorno"; abarco este componente citando a Trager quien consideró que el paralenguaje tenía tres componentes: cualidades de voz, vocalizaciones y segregaciones vocales (Kanapp, 1995, pág. 24).

Las cualidades de voz, por su parte comprende elementos como el registro de voz, control del ritmo, tiempo, el control de la articulación, la resonancia el control de glotis (Abertura superior de la laringe que controla la entrada de aire en la tráquea), tono y el control labia de la voz. Elementos que permiten distinguir la intención con que se dicen las cosas por ejemplo a través del tono expresamos sentimientos, si estamos deprimidos o cansados las cuerdas vocales se relajan y el tono es bajo, mientras que si estamos muy alegres o enfadados, los músculos de las cuerdas vocales se tensan y sube el tono de voz.

Las vocalizaciones sin embargo indican las características vocales, donde se incluyen la risa, el llanto, suspiro bostezo, ronquidos, estomudos entre otros, y los cualificadores vocales que hacen referencia a la intensidad de la voz, altura y extensión.

Cualquier actividad vocal, con mayor motivo si se produce en un escenario revela un estado emocional que a veces está acompañado y codificado por una acción vocal: gemido, grito, sollozo, risa o muestra de sorpresa (Pavis, 2000, pág. 144).

En la puesta en escena, el empleo de las vocalizaciones revela un estado emocional, que para poder representarse necesita un cambio de intensidad, la ira por ejemplo puede apreciarse de mejor forma cuando la intensidad y la tensión de la voz son mayores.

En el escenario, el actor tiene que situar y proyectar su voz, es decir disponer sus cavidades de resonancia de tal modo que amplifiquen el sonido de su laringe de lo contrario, al aumentar la intensidad de su voz, se agotaría y no aguantaría hasta el final del espectáculo. (Pavis, 2000, págs. 143-144)

Entre tanto las segregaciones vocales, hace referencia a las expresiones onomatopéyicas: hum, m hmm, ah, uh, entre otras. Aunque también se puede incluir elementos tales como pausas (fuera de las articulaciones), sonidos intrusos, errores al hablar y estados de latencia.

El paralenguaje tiene gran relevancia en los espectáculos de danza ya sea clásica o contemporánea pues el bailarín que a su vez se convierte en un locutor, usa la voz para incidir en su interlocutor, varía su intensidad su tonalidad, y de ello resulta una proyección vocal que en el escenario es doblemente necesaria puesto que el actor tiene que lograr que lo entiendan no solamente sus compañeros en escena sino también el público.

El significado que se realice a esos elementos no tiene relación con las palabras sino en la codificación que se haga de ello, con la interpretación de se realice de todos los factores que intervienen en el paralenguaje con el fin de tener una mejor lectura de los mensajes.

1.2.2 Factores cinésicos y proxémicos de la semiótica del cuerpo y como estos se reflejan en la danza

El estudio de los factores cinésicos y proxémicos, es de gran relevancia en el análisis de los espectáculos, específicamente para la danza, ambos elementos, a la vez que se complementan, contribuyen a una mejor interpretación de los movimientos que el bailarín despliega en el escenario.

Primero partiremos analizando como se constituye la cinésica, sus componentes y su relevancia que esta tiene en la danza para después examinar la proxémica.

CINÉSICA

La cinesica o kinésica es la encargada del estudio del movimiento corporal, gestos y posturas.

Elementos que no solo es importante en el campo no verbal sino en el campo de estudio de la danza, ya que esta va más allá de un baile, es una interpretación en la cual el cuerpo al entrar en escena empieza a generar una serie de movimientos armoniosos los cuales giran en torno a un rol, formando una historia.

Si bien es cierto, todos los seres humanos somos capaces de generar movimiento a través del cual es posible reflejar nuestra historia cultural; por ejemplo el caminar, el movimiento de las manos, o los gestos corporales que realizamos, muchas veces tienden a ser semejantes a los de nuestros familiares, esto se debe a que muchos de nuestros comportamientos son heredados y adquiridos, es decir lo hemos aprendido a través de la imitación a las personas de nuestro alrededor, pero lo que hace distinto nuestros movimiento corporales de quienes practican las artes escénicas, es que ellos le dan el toque de elegancia y armonía; ñla expresión hace parte de nuestros imaginarios y se potencia como forma de encuentro y comunicación a través del baile y la danzaö (Jaramillo & Murcia, 2002).

El estudio de la cinésica, ha permitido determinar que la base de la comunicación humana se encuentra en un nivel por debajo de la conciencia, y que la comunicación a través de gestos y movimientos se realiza en forma inconsciente, otorgándole a las palabras una importancia relativa.

Ray Birdwhistell pioneros en el estudio de la cinésica, estima que no más del 35 por ciento del significado social de cualquier conversación corresponde a las palabras habladas, a través de sus investigaciones logró determinar que existe una analogía entre la cinesis y el lenguaje.

Así como el discurso puede separarse en sonidos, palabras, oraciones, párrafos, etc., en cinesis existen unidades similares. La menor de ellas es el òkineö, un movimiento apenas perceptible. Por encima de éste existen otros movimientos mayores y más notorios, llamados òkinemasö, que adquieren significado cuando se los toma en conjunto.

Los norteamericanos cuentan con apenas cincuenta o sesenta òkinemasö para todo el cuerpo, incluyendo treinta y tres para la cara y la cabeza. Estos últimos tienen cuatro posiciones para las cejas (levantadas, bajas, contraídas, o movidas por separado); cuatro posiciones para los párpados, siete para la boca, tres maneras de inclinar la cabeza (simple, doble, o triple asentimiento) y así sucesivamente. (Davis, 2004, pág. 39)

En el análisis de los espectáculos en especial en la danza, la cinésica se convierte en el elemento esencial para la interpretación de la obra, ya que el bailarín se caracteriza por sus sensaciones kinestésicas, su conciencia del eje y del peso de su cuerpo, del esquema corporal y del lugar de sus compañeros en el espacio-tiempo, parámetros que se pueden interpretar más fácil que las emociones.

En el escenario, el bailarín al interpretar su obra, lo hace a raíz de movimientos corporales, los cuales no solo se limitan a los que puede interpretar con su cuerpo, sino a todo el movimiento que realiza en el escenario, es decir al desplazamiento del actor o bailarín dentro del espacio escénico.

Kowzan, investigador de estudios teatrales, realiza una clasificación sobre los distintos desplazamientos escénicos del actor en la puesta en escena definiéndolos de la siguiente manera.

- òLos sucesivos lugares ocupados con relación a los demás actores, los accesorios, los elementos del decorado, los espectadores.ö
- òDiferentes formas de desplazarse (paso lento, precipitado, vacilante, majestuoso, desplazamientos a pie, en carro, en camilla).ö
- òEntradas y salidas.ö
- òMovimientos colectivosö (Kowzan, 1997, pág. 73):

Con el fin de lograr un mejor entendimiento de la función de cumple la cinésica en la comunicación no verbal y en la danza, se debe analizar las categorías que componen la cinésica como:

Emblemas

Actos no verbales que representan una palabra específica del diccionario o una expresión hecha que suele realizarse a través de manos y de la cara, estas señales, representan palabras o conjunto de palabras que son muy conocidas por la sociedad, sin embargo su significado puede variar según el contexto en el que se los realiza.

Muchos emblemas, son conocidos en gran parte de las culturas, como el emblema de comer (llevarse la mano hacia la boca), dormir (inclinarse la cabeza en posición lateral casi perpendicular al cuerpo, que a veces va acompañado con los ojos cerrados y la colocación de las manos debajo de la cabeza a modo de almohada), signo de ok o paz o decir no con la cabeza o con el movimiento del dedo.

En la obra de danza, el empleo de emblemas se refleja en la mayoría de representaciones de danza contemporánea, donde se manifiestan historias de vida de una sociedad como en la obra *Entretejidos De Memorias*, Quito Siglo XIX que hace un recorrido por los principales momentos históricos de nuestro país en el proceso de conformación de un estado-nación, hecho ocurrido a lo largo del siglo XIX. La obra nos plantea una visión de lo cultural desde el proceso de mestizaje en el contexto de una sociedad rural cuyos protagonistas son personajes de una ciudad andina, asimiladora de lo diverso y en proceso de captación de las nuevas tendencias modernas como lo fue y lo es Quito. “La obra fue producida y dirigida por Rubén Guarderas en coordinación de Jaime Orbe, representada por el Ballet Nacional del Ecuador (con la participación de bailarines de Metrodanza), se estrenó en Quito, CCE (Casa de la Cultura Ecuatoriana) el 21 de Marzo del 2011. (Guarderas, *Entretejidos de memorias*, 2011).



<http://www.balletnacionalecuador.org.ec/>

Obra en la cual el uso de emblemas, como las señales que se realizan para pedir a una persona que se vaya, la acción de levantar la mano y moverla de izquierda a derecha en señal de despedida, o mover la cabeza de izquierda a derecha en señal de desacuerdo es muy evidente en cada uno de los personajes.

Ilustradores

Por otra parte los ilustradores en la comunicación no verbal, cumple la función de acompañar con el fin de ilustrar lo que se dice verbalmente, esos pueden ser movimientos que acentúen o enfaticen una palabra o frase.

En la danza los ilustradores, son empleados con mucha frecuencia por el bailarín quien los emplea para dar énfasis a lo que intenta transmitir al público, estos generalmente se presentan por medio de movimientos de las manos, por ejemplo levantar la mano con el dedo índice elevado como muestra de la seriedad que intenta transmitir, aunque también puede realizarse movimientos con las piernas indicando que tiene algún tipo de molestia con lo que la otra persona expresa y no hay que dejar de lado las expresiones que se realizan con el rostro como el levantar la cejas al expresar algo que puede significar algo irónico.

Es previsible encontrar más ilustradores en la comunicación cara a cara [í] es de esperar que las personas excitadas o entusiasmadas muestren más ilustradores que las que no lo están, igualmente son de proveer más ilustradores en situaciones difíciles

de comunicación, por ejemplo si nos enfrentamos con un receptor que no nos presta atención. (Kanapp, 1995, pág. 21)

Muestras de afecto

Este componente, considero es el más importante en la danza pues abarca las configuraciones faciales que expresan estados afectivos. Si bien es el rostro la fuente primaria del afecto, también el cuerpo puede ser leído como juicios globales sobre afectos. (Kanapp, 1995, pág. 21)

En la danza como en el teatro, el actor al entrar en escena, empieza a construir una serie de movimientos corporales y gestuales para su interpretación, en el teatro por ejemplo los movimientos gestuales son más fáciles de analizar, pues nuestra atención se enfoca en un personaje que además de emplear gestos hace uso del lenguaje verbal lo que facilita la comprensión de la obra.

En la danza por el contrario, la puesta en escena de la obra abarca una construcción de movimientos corporales y gestuales ejecutados a través del baile, mediante los cuales se manifiesta situaciones de dolor o felicidad, donde se realiza un análisis conjunto para obtener su significado.

Reguladores

Los reguladores, por su parte se encargan de dirigir la conversación que se esté llevando a cabo entre los interlocutores, indican al hablante que continúe o repita, se extienda en detalles, se apresure, haga más ameno el discurso, conceda al interlocutor el turno de hablar (Kanapp, 1995, pág. 21)

Ya sea en la danza o en el teatro, los reguladores acompañan al personaje ya que el papel que este interpreta, le permite estar en continua interacción no solo con el resto del elenco sino con los propios espectadores, y es en ese momento de interacción donde se emplea reguladores como los gestos de negación o afirmación realizados por la cabeza los cuales equivalen a un sí o no dicho verbalmente, o las señales empleadas para indicar a la otra persona que queremos hablar, o hemos terminado de hacerlo. Acciones no necesitan de palabras, más bien se valen de movimientos realizados por el cuerpo como las manos o la cabeza.

Las cabezadas en rápida sucesión pueden indicar el mensaje; de prisa termine, pero si los movimientos siguen a las pausas que hace el hablante y tiene lugar lenta, deliberada y concienzudamente, pueden querer decir siga hablando o me gusta lo que dice. (Kanapp, 1995, pág. 21)

Adaptadores

Hacen referencia a los gestos u acciones que empleamos de forma inconsciente para conducir nuestras emociones, satisfacer necesidades o desarrollar contactos sociales.

Ekman y Friesen citados por Kanapp, han identificado a través de sus investigaciones tres tipos de adaptadores: auto dirigidos, heterodirigidos y dirigidos a objetos (Kanapp, 1995, pág. 22). Los adaptadores auto dirigidos por ejemplo se refieren a la manipulación del propio cuerpo como rascarse, apretarse o pellizcarse a sí mismo, los cuales se incrementan en la medida en que la angustia de la persona aumenta. A través de sus investigaciones Ekman conjuntamente con sus colegas, hallaron que el acto de cubrirse los ojos está asociado a la vergüenza o culpa.

Los heteroadaptadores se aprenden junto con las primeras experiencias de relaciones interpersonales, esto es dar al otro y tomar de otro, atacar o proteger, establecer proximidad o alejamiento.

Los adaptadores dirigidos a objetos implican la manipulación de objetos y pueden derivar del cumplimiento de alguna tarea instrumental, como fumar, escribir con un lápiz.

Los adaptadores no tienen la finalidad de ser usados en la comunicación, pero se presentan continuamente. En el plano artístico, los actores se valen de este elemento para caracterizar mejor el personaje, es decir pueden valerse de adaptadores auto dirigidos como frotarse a sí mismo con el fin de manifestar la presencia de frío o soledad.

En la danza, específicamente en la danza contemporánea, los bailarines constantemente, emplean adaptadores dirigidos a objetos. Tomando como referencia la obra anterior Entretejidos de memorias, es fácil observar a lo largo de los siete actos que la compone, el empleo de objetos como canastos, escobas, lanzas, rifles abanicos entre otros, a fin de

interpretar como era el proceso de mestizaje en el contexto de la sociedad rural del siglo XIX.

En este contexto los adaptadores son empleados por los bailarines de una forma consciente y estos contribuyen a enriquecer su interpretación facilitando así la comprensión de la misma por parte de público que la observa.

PROXÉMICA

La proxémica hace referencia al estudio del uso y percepción del espacio y la distancia que guardan las personas al comunicarse en cualquier escenario donde se genere el acto comunicativo.

En cada hombre es posible distinguir *un espacio de la organización fija* (el determinado por el modo social de satisfacer necesidades materiales, como comer, beber y dormir), *un espacio de organización semifija* (el determinado por el agrupamiento de individuos, como ocurre en las salas de espera, en las terrazas de los cafés, etc.) y *un espacio "informal"* que comprende las distancias que vivimos inconscientemente con los demás.

El espacio, varía según la cultura y la sociedad por ejemplo en Sudamérica la distancia personal y social es corta; los árabes, por su parte tienen un espacio más reducido, en concreto los que viven en la zona del mediterráneo pertenecen a una cultura de contacto y en sus conversaciones rodean a la otra persona, la toman de la mano y la miran a los ojos. (Birdwhistell, 2007, pág. 3)

La importancia del análisis del espacio que las personas constituyen, es también incuestionable en la danza en la cual el espacio es un elemento determinante porque la representación siempre se realiza en un lugar donde físicamente se ubican actores, personajes y es en este espacio donde se realiza la acción.

En una obra el espacio puede ser examinado desde dos perspectivas; el espacio teatral que es lugar designado, adecuado u ocupado para la representación que abarca desde el

escenario propiamente dicho, hasta una sala, auditorio, edificio, plaza, parque, o cualquier lugar donde la representación toma parte.

Y el espacio escenográfico determinado por el espacio teatral que es una ficción creada por el texto, la dirección y la escenografía. El espacio en las artes escénicas es siempre un lugar que nos remite a algo más, tanto si el espacio nos da una clara referencia a la reproducción de un bosque-, como si éste nos evoca sensaciones sin referentes directos. Por ejemplo, en la danza, en la que los lugares de la escena que se ocupan, la forma de transitarlos y la distribución de los bailarines, condensan la realidad y nos transmiten sensaciones, aunque no historias. En este caso, el espacio tiende más a priorizar elementos plásticos y de movimiento (Tearo Nacional Sucre, 2008, pág. 2).

A través de este espacio es posible analizar la relación existente con el actor en el cual se aprecia niveles de lectura; el primero se ubica en el encuentro que el actor tiene con el espacio dramático, es decir con el escenario donde el actor desarrolla su papel con el cual, debe mantener una familiaridad, conocerlo para desenvolverse en el mismo con soltura y determinación.

En el segundo nivel se ubica en un espacio evocado donde existe una relación entre el actor con el personaje en el cual el actor no solo interpreta un papel sino que lo siente y lo vive, basándose de sus experiencias personales para alimentar su interpretación.

Por último tenemos el espacio narrado, que es el espacio reconstruido a través de la palabra donde el actor entabla una relación con el relato.

El espacio en el espectáculo no solo se entiende como la distancia que guardan los actores o bailarines en su interpretación, sino es un análisis de todos los factores que intervienen en ese espacio, entendiendo al estudio del espacio en la danza como una totalidad donde intervienen factores como escenario, escenografía y la relación que el actor guarda con el personaje, el escenario y su narrativa.

1.3 Gestos en la danza

Antes de partir con el análisis de los gestos en la danza, hay que tener en claro que son los gestos y como se los realiza. Los gestos son señales no verbales estas pueden ser innatas, aprendidas, transferidas genéticamente o adquiridas de diferentes maneras.

Los gestos transferido genéticamente, son expresiones faciales pre codificadas en los genes que determinan la estructura del cerebro, y por ello determinarían un comportamiento eventual. Se toma como evidencia de su naturaleza hereditaria el que determinados gestos se observen de forma universal en el hombre y se encuentren, también, en los primates inferiores.

Innatas: son aquellos comportamientos universales que están condicionados por la anatomía humana, como es por ejemplo el saludo, que a la vez son universales y específicos de cada cultura. Por ejemplo en Italia donde al ver a una chica bonita suele tirarse el lóbulo de la oreja; los árabes en una situación similar se acarician la barba, mientras que un norteamericano mueve ambas manos describiendo las formas de una figura de mujer. Sin embargo, estos gestos suelen usarse también a modo de comentario irónico, cuando la mujer no es atractiva en absoluto, en cuyo caso la ironía del rostro, la postura o alguna otra pauta denotan la diferencia. (Birdwhistell, 2007, pág. 10)

En las artes escénicas lo gestual se hace presente, pues es un elemento de representación, a través del cual se transmiten todo tipo de emociones que el actor va desarrollando con el fin de interpretar su personaje y dar a conocer su historia.

En el teatro por ejemplo el gesto queda atrapado en la polaridad de lo real y lo ficticio, del mismo modo que el cuerpo del actor, que es a su vez un ser humano y la imitación de un ser humano (Pavis, 2000, pág. 96).

El actor en el teatro trabaja consigo mismo con sus emociones, con el fin de generar, una mejor lectura de sus gestos ante el público, sus gestos puede ser fingidos y reproducidos, con el fin de no depender de la espontaneidad donde lo que verdaderamente importan no es como exprese esos sentimientos; su trabajo radica en que estas emociones sea visibles y legibles para el público que al percibirlos les otorgan una significación.

En la danza hablar del gesto es ir más allá de interpretarlo y transmitirlo, se trata del estudio de significados que este puede tener para el espectador. Pero no por el simple hecho de demostrar alegría, felicidad, tristeza o desasosiego, sino de descubrir que hay detrás de esto, es decir no ver que es lo que hay detrás del actor o interprete, sino que envuelve cada gesto que significación guarda en el contexto de la obra.

A diferencia del actor de teatro el bailarín no es un simulador, cuando entra a escena este ya no representa a un personaje o a una acción la cual se constituye como una réplica de la realidad sino que se convierte en un estimulador que ya no interpreta un papel, sino que actúa en propio nombre.

En la danza lo gestual no acompaña a un texto o un relato como lo hace en la actuación, lo gestual pasa a ser un gesto contenido poco observable porque las acciones son discontinuas y se limitan a acontecimientos intensos pero breves y son una representación mimética de situaciones reales (Pavis, 2000, págs. 98-99)

Con ello no se quiere decir que los bailarines no empleen gestos en sus interpretaciones, por el contrario lo hacen, pero estos no son más que un complemento a todos los movimientos corporales que realizan.

El gesto además de hacerse visible ante el público mostrando emociones, es a su vez abstracto, es decir no se puede analizar al gesto de una forma superficial, en la danza hay que comprender su origen e intención.

El gesto supone una relación con el cuerpo, pero también con el mundo, una veces el cuerpo parece aparece insertado y envarado en la puesta en escena y otras veces estalla y hace estallar los límites que lo rodean en el escenario, al dinamizar toda la puesta en escena y mantener una tensión perpetua con ella. (Pavis, 2000, pág. 107)

Analizar el gesto nos remite a construir significados que en la danza se generan a raíz de un análisis conjunto de todos sus elementos, es decir no se puede analizar al gesto por solitario, se debe hacer una lectura conjunta entre el cuerpo y el gesto, puesto que el cuerpo habla por sí mismo, habla directamente a los sentidos del espectador.

Pero la significación que se le da al gesto en la danza es diferente al que se realiza con una persona común, puesto que el bailarín se educa para representarlos, su cuerpo ha atravesado una serie de transformaciones lo que nos lleva a analizar los factores cotidianeidad y extra cotidianeidad propuestos por Gerardo Bejarano, quien toma como base los postulados de Eugenio Barba sobre cómo entender el valor de la gestualidad en la danza.

Señala que es necesario distinguir la conducta de la cotidianeidad y extra-cotidianeidad, entendiendo por cotidianeidad, que la gestualidad y las expresiones cotidianas son por naturaleza manifestaciones habituales conscientes y libres, determinados por la cultura que derogan una energía justa.

No obstante cuando un cuerpo se somete a un tratamiento técnico, por muy imperceptible que parezca deja de ser cotidiana, lo que significa que los fines específicos sustentados bajo la técnica, convierten la gestualidad habitual en una gestualidad extra-cotidiana, debido al alto nivel de rigurosidad en la consciente elaboración de signos coreográficos.

Bejarano, señala que diferenciar entre cotidianeidad y extra-cotidianeidad nos permite abordar la práctica dancística, como producción de signos de una realidad concreta y a la vez ubica el cuerpo del bailarín como un recurso autónomo capaz de producir signos coreografiados.

CAPÍTULO II

SIMBOLOGÍA Y CULTURA

2.1 Qué es simbología

La simbología, nace con el ser humano, el cual como sujeto que piensa, siente y se comunica, es el único capaz de crear cultura. La cultura, está íntimamente ligada con la simbología, pues el símbolo corresponde al mundo de la cultura, desde que el ser humano construye cultura se estructura como un *Homus symbolicus*, un animal simbólico, capaz de dar sentido y significación a su existencia, a su forma de ser y estar en el mundo y de actuar dentro de ese, lo que ninguna otra especie podrá hacer (Guerrero, Modulo de estudio, Antropología Simbólica, 2002, pág. 12).

Como creador de cultura el ser humano, fue capaz de darle sentido a la sociedad en la cual se desarrolla y vive, así como a todos los elementos que componen dicha sociedad, otorgándole así significado a todo lo existente.

Debido a la necesidad de entender y adaptarse a los fenómenos de la naturaleza, se inclinaron hacia la búsqueda de una explicación simbólica de la realidad que daría inicio a los procesos de eufemización simbólica, mediante los cuales podían encontrar un sentido frente a las cosas que estaban más allá de su posibilidad de comprensión [...]. Estas debieron ser las motivaciones que determinarían el surgimiento de los cultos funerarios, creación de la danza, música y pintura, cuyas evidencias se encuentran en las pinturas y grabados como expresión de la cultura. (Guerrero, Modulo de estudio, Antropología Simbólica, 2002, pág. 13)

El símbolo es aquello que nos permite representar la realidad, encierra un sentido y una significación, y se constituye de tres elementos, significante, significado y significación.

- El significante.- es el aspecto concreto sensible, la parte externa, material, observable, sónica del símbolo.
- El significado.- es su carácter optimal necesario para la evocación de la realidad, y que se refiere al contenido que representa.
- La significación.- tiene que ver con el uso social que se hace del símbolo.

A raíz de estos elementos es posible conocer como se genera la comprensión del mundo simbólico y esa comprensión es a la que llamamos lectura connotativa, la cual va a permitir comprender las dimensiones, inefables, no materiales, no observables, internas y profundas de la realidad. Es decir ir más allá de la realidad de lo que no puede ser captado por el pensamiento intelectual o la forma lógica.

Un claro ejemplo del simbolismo, es el que observa en la comunión cuando los creyentes reciben el cuerpo y sangre de Cristo, nadie puede constatarlo, pues solo se comprende desde la fuerza de lo simbólico, dado que es una representación, pero el hecho que no se pueda observar no significa que no exista. La simbolización nos muestra realidades y niveles de realidad que están más allá de los que la razón y la lógica pueden llegar a comprender y explicar.

Carl Jung, señala que lo que llamamos símbolo es un término, un nombre o una imagen que, aún cuando nos es familiar en la vida cotidiana, posee implicaciones que unen a su significación convencional y evidente, con algo vago, oculto y desconocido para nosotros, puesto que innumerables cosas se sitúan más allá de los límites del entendimiento humano, es por lo que utilizamos constantemente términos simbólicos para representar conceptos que no podemos ni definir, ni comprender plenamente. (Weingast, 2004, pág. 24)

La sociedad con el fin de dar sentido a su existencia genera cultura, lo que implica que quienes forman parte de la misma deben conocer los significantes y sus significaciones, pues los símbolos al ser fuente de sentido, hacen posible que podamos asignar significados y significaciones a los hechos y fenómenos de la sociedad y naturaleza, cuando desconocemos los significados y las significaciones de cada cultura, nos resulta imposible insertarnos en ella pues dichos elementos serán incomprensibles.

Los símbolos al ser elaborados por el ser humano adquieren un sentido particular para cada individuo, por ejemplo un pedazo de tela al ser un elemento signico de la realidad, puede pasar a ser un símbolo de ella cuando se asigna un significado y una significación; las banderas no son sino esos pedazos de tela de colores cargados de significación que mueven la acción social, en nombre de los cuales, la gente no solo construye un sentido de pertenencia, de identidad y diferencia, sino que están

dispuestos a morir por ellos. (Guerrero, Modulo de estudio, Antropologia Simbólica, 2002, pág. 15)

El mundo está rodeado de símbolos un santo y seña es un símbolo; un distintivo es un símbolo; el credo de una iglesia se llama símbolo porque sirve como distintivo o dogma. El símbolo no posee semejanzas ni un vínculo de proximidad con su significado, sino que sólo suscita una relación convencional que se origina en el contexto cultural

El estudio del símbolo concierne, abarcar sus funciones, características, y sus tipos, de esta forma conocer a fondo como este se constituye en la sociedad.

Entre sus funciones tenemos:

- ❖ Función relacional; dada que establece un vínculo, la unión entre quienes forman parte de la sociedad y una cultura, haciendo posible ampliar la interacción y la cohesión social.
- ❖ Función referencial, pues determina un acto social comunicativo, permite establecer referentes de identidad y alteridad de pertenencia y diferencia.
- ❖ Y construcción de sentido, ya que hace posible la construcción de sentido sobre nuestro ser y estar, pues ordena la visión del mundo de un grupo, todo su sistema de representaciones sobre la realidad, lo que permite actuar sobre ella.

Entre sus características, varios autores, citados por Guerrero señalan al símbolo de la siguiente manera:

- Son una construcción cultural y social específicamente humana resultante de la búsqueda del ser humano por dar sentido a su ser y estar en el cosmos.
- Son una construcción dialéctica, no estática, sujetas cambios y transformaciones.
- Están cargados de historicidad, pues son construcciones sociales resultantes de procesos históricos concretos.
- Son fuentes de sentido, ordenan la acción individual y social.
- Tienen un carácter unireferencial, es decir pueden llegar a tener un significado unívoco.
- Tienen un carácter multireferencial, dado que sus significados y significaciones son multívocos.

- Son un modelo arquetípico totalizador, holístico de conocimiento, que explica la realidad en todas sus dimensiones, además comunican información sobre la dimensión oculta de la realidad.
- Los símbolos se caracterizan por la riqueza de su diversidad, pluralidad y diferencia.
- Las representaciones simbólicas construidas por los seres humanos, hacen posible la intermediación entre la realidad que corresponde al mundo de la naturaleza y el mundo de la realidad social.
- Todo símbolo tiene una cualidad analógica, la cual hace posible que la naturaleza pueda ser socializada antropomorfizada y adquiera las características de los propios hombres.
- Lo simbólico significa construcción de sentido, expresado a través de la producción de textos, discursos, acciones que operan como estructuras narrativamente abiertas a través de las cuales se puede leer los sentidos de lo social, en consecuencia el símbolo es siempre interpretable. (Guerrero, Modulo de estudio, Antropología Simbólica, 2002, pág. 19)

Durand, también citado por Guerrero, señalan características de la dialéctica del símbolo

- El símbolo es polisémico y multivalente, cargado de significados múltiples.
- Se caracteriza por su ambigüedad, su sentido multívoco y representacional.
- La redundancia, la repetición, las aproximaciones acumuladas de sentido, permiten alcanzar una cierta coherencia, pues en el símbolo existen sucesivas interpretaciones que se puede hacer del símbolo.
- El símbolo es un signo que habla de lo inefable, de lo invisible, de lo trascendente. (Guerrero, Modulo de estudio, Antropología Simbólica, 2002, pág. 20)

Pierce, con relación al símbolo, señala que este es un representamen cuyo carácter representativo consiste en que es una regla que determinará su interpretante.

Para Pierce un constituyente de un símbolo puede ser un Índice, y un constituyente puede ser un Icono. Un hombre que camina con un niño levanta su brazo en el aire y dice, "allí hay un globo". El brazo que señala es una parte esencial del símbolo, sin la cual éste no transmitiría ninguna información. Pero si el niño pregunta, "¿qué es un globo?", y el hombre responde, "es algo parecido a una gran pompa de jabón", convierte a la imagen en una parte del símbolo. De este modo, mientras que el objeto

completo de un símbolo, es decir, su significado, es de la naturaleza de una ley, debe denotar algo individual y debe significar un carácter. (Pierce, 2011)

El símbolo al tener significados múltiples, hace una tipología de lo simbólico entre las principales figuran:

- Los Emblemas: son aquellos símbolos cuyo significado y significación, representan el pensamiento o la política de una determinada nación.
- Los Atributos: objetos simbólicos que permiten reconocer un personaje, así como el significado del que esta embestido, ejemplo de esto puede ser la banda presidencial.
- Las Insignias: Identifican a alguien como miembro de una institución, funcional como un elemento diacrítico que muestra su pertenencia y diferencia como un uniforme.
- Los Arquetipos: conjunto de relaciones, ideas, representaciones, que están en la conciencia de la gente y se transmiten de generación en generación y son fácilmente comunicables, por ser familiares a quienes participan de una cultura.

Uno de los aspectos más interesantes del símbolo es el intercambio y la interacción simbólica, Guerrero cita a Blumer quien señala que ñla interacción simbólica es un proceso de interacción específica, que evidencia el carácter simbólico de la acción social (Guerrero, Modulo de estudio, Antropología Simbólica, 2002, pág. 27).

En la sociedad, los seres humanos como ya se había mencionado antes, buscan dar significados y significaciones a la realidad para así operar en ella, significados y significaciones que los individuos pueden interpretar; y es ahí donde nace la interacción simbólica un interacción de significados y significaciones simbólicas, que dan al interior de un grupo social.

Dentro de la interacción simbólica, es posible hablar de eficacia e intercambio simbólico, que se genera cuando existe una interacción simbólica es decir cuando los miembros del un mismo grupo social comparten significados y significaciones del símbolo, pues de esta forma cada integrante tendrá una comunicación afectiva y efectiva con los demás miembros.

Por otra parte cuando esta interacción no se produce, estamos hablando de intercambio simbólico el cual sólo lleva a la captación externa del símbolo, por ejemplo una cruz puede tener un mismo significado para indios y mestizos, pero poseerá una distinta significación. Esto no lleva a señalar que hay grupos que tienen intercambios simbólicos, pero no establecen interacción simbólica.

El símbolo, puede manifestar su significación no solo en la vida cotidiana sino en todos los elementos generados por el ser humano, la pintura, dibujos e incluso en las posturas corporales, pues el símbolo puede componerse de información realista, y también por formas, tonos, colores, texturas, elementos visuales básicos que no guardan ninguna similitud con los objetos del entorno natural. No poseen ningún significado, excepto el que se les asigna.

2.1.1 Simbólica en las expresiones artísticas específicamente en la danza

Antes de abordar la simbólica, es preciso analizar las expresiones artísticas, ¿qué son?, ¿por qué en estas se plasman simbología? Las expresiones artísticas esta relacionadas con la cultura por ende con el ser humano, pues es el hombre quien plasma su concepción de mundo a través de las artes, donde forma sus ideas y visión del mundo.

Entre las llamadas bellas artes, encontramos las artes, plásticas, artes literarias, y las artes escénicas, siendo esta última en la que se basa nuestro estudio.

Las artes escénicas, están destinadas al estudio y práctica de cualquier tipo de obra escénica como el teatro, la danza, la música, las cuales posee un simbolismo, pues se establecen como formas de comunicación dadas en distintos grupos sociales y en diversas épocas que muchas veces nos remiten a un contexto.

Susana Weingstan realiza un acercamiento a la simbología generada en las expresiones artísticas, tomando como ejemplo las artes plásticas a través de las cuales señala que cuando se plasma una obra pictórica se involucran varias formas de expresión no verbales al mismo tiempo: el simbolismo del espacio, el color, los ritmos internos, la forma de dividir las áreas de trabajo, las texturas, símbolos, signos, etcö (Weingast, 2004, pág. 9).

Así como en las artes plásticas, en las artes escénicas donde se centra esta investigación, existe un predominio de símbolos, a través de la postura, gestos y movimientos realizados por el actor, actriz, bailarín o bailarina. Además el simbolismo también es generado por el conjunto de elementos que componen una obra, que van desde el escenario, la iluminación, la música y el vestuario.

Lo simbólico, en las artes escénicas está configurado por dos actos semiótico-estéticos; fisiognomizar y simbolizar:

Fisiognomizar, proviene del término "fisiognómica", ciencia que interpreta la estructura y movimientos expresivos del rostro y cuerpo. Fisiognomizar es el hacer del artista en cuanto a sus medios de expresión: colores, líneas, volúmenes, formas de nombrar, narrar, dialogar; de conformar melodías, figuras danzables, encuadramientos filmicos, etc.

En cambio la simbolización estética, supone la creación del símbalon, un símbolo específicamente estético que nace en la obra de arte a partir del acto de fisiognomizar. El símbalon alcanza su existencia en el juego de la palabra, colores y líneas, de los volúmenes, de los sonidos o movimientos del cuerpo humano, en fin, en los modos de perceptualización específica de cada clase de arte. (Ivelic, 1996)

Estos actos en la danza mantienen gran relevancia, pues no solo basta con observar es necesario interpretar las acciones, insertarse en la obra y reconstruir sus significados.

Jaramillo y Murcia, señalan que ñla danza es signo y símbolo, dado que al estar relacionada con la expresión corporal refleja en cada gesto la intención del danzanteö (Jaramillo & Murcia, 2002), una intención que parte de una idea para llegar a ilustrarla, tomando las palabras de Duran G.

La danza es fuente de ideas, en tanto el símbolo posee figura y significado. La figura otorgada por la representación corporal (el gesto) de una idea y el significado por la imaginación y sueño que asume la idea a representar. La imaginación, el sueño, la idea y la representación expresiva son una realidad lo más cercano a la cotidianidad del bailarín, por eso lo simbólico en la danza se convierte en expresión cotidiana. (Jaramillo & Murcia, 2002)

El símbolo como se vio anteriormente posee significado y significaciones las cuales, cuando son comprendidas por los integrantes de un grupo social generan una eficacia

simbólica, y por lo tanto una comunicación efectiva, pero cuando eso no sucede se establece un intercambio simbólico lo que muchas ocasiones sucede con la danza.

Tomando en cuenta que la danza es una manifestación de cultura, generada por los pueblos, esta guarda consigo significado y significaciones, un ejemplo de esto es la danza del Cortejo del Rey en el Carnaval de Guamoteö (Pico, 2011), la cual está llena de ritos y tradiciones, desde la elección del rey y su corte, hasta los aspectos tradicionales del carnaval como que hecho que se considere que por donde pise el Rey hay prosperidad. O que para iniciar las celebraciones del carnaval, el Rey beba la sangre del toro recién sacrificado.

Estos aspectos están cargados de significados y significaciones que solo entienden las personas de esa comunidad, pues para el resto le parece extraño, que una persona beba la sangre de un animal, no entenderían su significado y el acto se convertiría en algo extraño ante sus ojos.

Otro ejemplo lo tenemos en las festividades de Los Devotos de la Palla Corpus Christi en Alangansiö (Pico, 2011), donde encontramos dos representaciones cargadas de simbolismo para este pueblo, la primera radica en la representación de la Mamá Palla símbolo en movimiento de fecundidad y alegría, pues la Palla es una celebración de renacimiento. El segundo radica en la representación del Ruco, personaje que fundamenta su existencia en la energía colectiva, los Rucos acostumbran llamarse entre sí primos o primoguna formando una familia simbólica de bailes y solidaridad. El Ruco al interior del ritual festivo es símbolo de longevidad y sabiduría, utilizan expresiones en quichua que actúan como códigos propios del grupo y como gritos de guerra que alienta al baile y a la fiesta.

La simbología en estas representaciones poseen una historia una muestra de ello son las festividades del Capitán a Pie, Batalla Festiva en Tisaleo Tunguraguaö (Pico, 2011), en la cual se representa el grito de rebeldía contra la tiranía española, retomando así la historia de la llegada de los españoles al territorio inca y la batalla entre Atahualpa, Rumiñahui, Quisquis, y Calicuchima contra los españoles donde hubo doce mil soldados combatiendo. Para este pueblo, esta representación está cargada de significados, pues es

un homenaje a los héroes de la resistencia donde representan los valores, el coraje y valentía de Rumiñahui, Quisquis, Calicuchima, Zopozopangui, entre otros.

Como hemos mencionado anteriormente, este tipo de manifestaciones, adquiere sentido dentro de un contexto, en este caso las poblaciones donde estos festejos toman lugar, solo estas pueden entender su significado el cual va más allá de una simple representación pues a través de estos actos muestran el respeto hacia la tierra, la vida y sus antepasados.

Pero en el momento que estas representaciones se exteriorizan, y son interpretadas por personas ajenas como un grupo coreográfico, estas manifestaciones pierden su significación, pues se convierte en hecho coreográfico, donde se pierde la interacción, por la ausencia del aspecto sagrado y del ritual manteniéndose en una esfera signica, donde se desconocen los significados y las significaciones del símbolo, lo que incapacita vivenciar su sentido profundo.

La danza es signo, en tanto el signo es un producto de la actividad consciente que permite referirse a una cosa sin necesidad de hacerla presente en su materialidad. De igual forma la danza hace referencia a múltiples eventos y elementos, sin necesidad de hacerlos presentes en su materialidad; es por ejemplo fuente de representación de una faena, de una relación amorosa, de una acción de petición. (Jaramillo & Murcia, 2002)

El ballet, es una danza, a través de la cual se busca exponer la esencia de las diversas culturas, sus raíces se remontan al siglo XV y era desarrollado por las cortes italianas del renacimiento, principalmente para banquetes y bailes, su actuación se basaba en las danzas sociales de la época.

A lo largo de los siglos el ballet se ha ido perfeccionando y conjugando un sinnúmero de elementos que le han permitido al espectador mejorar la comprensión de la historia y el mensaje que se transmite a través de la puesta en escena, los símbolos generados en estas representaciones, permiten el reconocimiento del contenido expresivo el cual se logra cuando los individuos se ponen de acuerdo en torno a su posible significación.

Aunque el desconocimiento de los elementos que intervienen en la construcción de esta significación puede generar problemas al momento de interpretar mensajes.

Pues su interpretación, no solo depende de cómo el individuo comprende los símbolos y sus significados, sino de otros factores como la falta de elementos para leer y comprender la estructura artística.

La comprensión de la estructura artística, en la danza, está ligada a los sistemas de signos de índole extra estética: representativos, históricos, psicológicos, filosóficos, sociológicos, etc. Constituidos por sistemas de signos ya codificados, que suponen un conocimiento previo de parte del destinatario.

(Hernandez, 2003), señala que la estructura artística, abarca dos componentes; forma y contenido, los cuales fueron estudiados por filósofos como Platón y Aristóteles quienes tenían diversas percepciones sobre estos elementos, Platón por su parte, consideraba que la forma existe por sí y que el contenido no importaba, Aristóteles en cambio señalaba que la forma solo podía ser conocida a través de su contenido, que adquiere significado en una relación y diferencia mutua.

El contenido, se entiende como algo que va más allá de la descripción de las propiedades estéticas de una obra. Thomas McEvilley, en su texto *El Ademan de dirigir las nubes*, señala que una obra de arte emana diversos tipos de contenidos, nosotros abordaremos los más importantes, relacionándolos con la actividad dancística.

Como primer punto tenemos a la obra entendida como representacional en la que se tiende a sentir que la representación funciona por medio de la semejanza objetiva, cuando en realidad la representación se establece como un sistema simbólico que varía entre las culturas. En una obra, lo que recibimos son formas convencionales en las que representamos las cosas, por ejemplo un cuadro donde se representan animales, no es que sean los animales así sino que es una representación de los mismos.

El segundo punto, abarca los contenidos que emana los suplementos verbales, los artistas frecuentemente los entregan en un intento de controlar la interpretación de su obra, en la danza por ejemplo, antes de iniciar la representación se entregan folletos que

contienen información del repertorio, y la obra a fin de dar a conocer al espectador lo que va a tratar en la representación.

Tercero encontramos que el contenido proviene de la duración temporal de la obra, es decir se espera que la obra sobreviva al artista, vivir por medio de ella a través de la historia, lo que sucede con obras de ballet clásico como Don Quijote, en la que se mantiene viva la obra de Miguel de Cervantes.

Cuarto, tenemos el contenido que emana de la participación en una tradición iconográfica específica, la iconografía que se presenta en las obras, es captada por el receptor quien le atribuye un sentido, sin que se implique semejanza con lo natural. Por ejemplo: Para los cristianos el azul podría ser sentido como el color de María sin la suposición de que se pareciera a María.

Quinto, el contenido que surge directamente de las propiedades formales de la obra, antiguamente, se tenía la concepción que el arte abstracto no tenía contenido, pero esta idea se ha transformado pues si la percepción no tuviera contenido no dejarían huella en la memoria. Lo importante en una representación, es que esta se impregne en la conciencia del individuo, ya sea a través de la música, la iluminación, o los movimientos.

Sexto el contenido se refiere a los gestos y actitudes (agudeza, ironía, parodia, etc.) que pueden aparecer como cualificadores de cualquiera de las categorías ya mencionadas. Este nivel de contenido usualmente implica un juicio acerca de las intenciones del artista quien busca persuadir al espectador.

Como último punto tenemos, el contenido enraizado en respuestas biológicas o fisiológicas o en la conciencia cognoscitiva de ellas. En la cual se da una lectura de contenido, cercano a las repuestas fisiológicas, tomando en cuenta que el público se siente atraído por temáticas como la muerte y sexualidad, en todas las obras de arte, se expresan una actitud en relación con esta cuestión, en obras como el Quijote por ejemplo se aborda, temáticas como la muerte, Carmen por otro aspecto, trata temáticas que impulsa mucho a la promiscuidad, pues es una mujer que le gusta seducir a los hombres.

Esta lista de categorías, nos permiten dar diversas lecturas a la obra, pues la relación de las mismas, es otro medio para transmitir contenido, aunque no todas las obras pueden poseer todos los niveles de contenido como en el caso de la danza.

Para que la obra sea entendida, es preciso que la lectura que se haga de la misma sea en forma ordenada, para lo cual es primordial que la puesta en escena de estos elementos se realice en forma lógica, de lo contrario al espectador le será imposible comprenderla.

Hernández, también señala, que es en la estructura significativa, donde el conocimiento teórico nos lleva a tomar conciencia del momento histórico y social que vivimos, añadiendo aquello que hace que una obra sea trascendental, es aquí donde experimentamos reacciones sensitivas; donde forma y contenido se complementan entre sí para dar nacimiento a la creación artística.

En la puesta en escena, al llevar la danza de forma consciente frente a un público, el bailarín o bailarina toma un rol de *mediador intersubjetivo* que combina lo público y lo privado, deviene así, un *sujeto expresivo* que traduce emoción, imaginación, ensoñación, representación [...] y un estilo a través del cual el cuerpo se hace imagen visible y palpable (Castañer, 1999, pág. 15)

La comprensión de los simbolismos que encontramos alrededor de la danza, no solo depende de cómo el bailarín o bailarina exponga estos gestos, sino que es necesaria una construcción igualitaria de significados con el espectador, puesto que este es el auténtico beneficiario por así decirlo de esta puesta en escena.

Cada símbolo tiene una pluralidad significativa, (í) su significado simbólico siempre estará unido al qué y al cómo es el objeto o hecho que lo origina. Un símbolo puede tener, según las culturas, significados diversos y hasta opuestos. (í) De manera inversa, un mismo significado puede ser alcanzado por distintos símbolos. (í) Los símbolos actúan como mediadores, que nos permiten captar algo abstracto a través de una forma concreta. (í) Por esto, cada símbolo tiene la particularidad de descubrir y encubrir simultáneamente. (í) Si comprendemos que un objeto adquiere una dimensión simbólica en base a ñlo que es y a ñcómo es; nos daremos cuenta fácilmente que, no solo tiene significados opuestos, sino también muchos significados. (Weingast, 2004, pág. 26)

Esta gran cantidad de significados otorgados a cada símbolo influyen en cómo se percibe y se entiende el mensaje, un individuo que no logre comprender el mensaje de una manera clara, o que lo interprete de manera distinta a la forma en la que se transmitió, ocasiona que el mensaje se distorsione impidiendo que este sea comprendido en su totalidad.

2.1.1.2 Elementos que generan simbología en la danza

2.1.1.2.1 Espacio, Música y Coreografía

Patrice Pavis teórico teatral francés, señala que el cuerpo del bailarín y su gestualidad en el espacio escénico establecen el proceso de semaforización que va a centrar su mayor esfuerzo de la significación de dicho código. El cuerpo del bailarín puesto en el escenario, significa en su condición de icono una realidad primera que se remite a sí misma en un espacio previsto para fines de representación.

En el capítulo anterior, se abordó el tema del espacio, indicando que este es siempre un lugar que nos remite a algo más, ya que nos da una clara referencia hacia algún lugar específico como un bosque, o como si éste evocara sensaciones sin referentes directos. En la danza por ejemplo, los lugares de la escena, la forma de transitarlos y la distribución de los bailarines, condensan la realidad y nos transmiten sensaciones, aunque no historias.

Un claro ejemplo de ello, se presenta en la obra *Fabula Imposible*, (Navarro, 2011) donde el espacio, nos remite a diversos lugares con la finalidad de entender mejor la historia, pasando así por las aulas de una escuela, un salón videojuegos, hasta un mundo extraño llamado Nivel Cero donde se entremezcla la realidad con la ficción. Pero no solo el espacio juega un papel fundamental en la comprensión de la obra, la música también es importante, pues ella nos remite al interior de la misma, ha vivirla y sentirla como si nosotros fuéramos los protagonistas.



www.balletnacionalecuador.org

La música busca reforzar la escena y momentos específicos con el fin de dar mayor ambiente a la obra, tomando como ejemplo la obra anteriormente citada, cuando Rupó se transporta a ese mundo desconocido llamado Nivel Cero, no sabe donde se encuentra y empieza a buscar la forma de salir de ahí y es en ese momento en el que la música acompaña su búsqueda, la cual varía su intensidad, tono y volumen dependiendo del contexto, cuando el protagonista se halla perdido, la intensidad de la música sube, logrando con ello mantener en el espectador incertidumbre y en muchos casos angustia por no saber lo que puede suceder, la música a mi parecer logra aflorar los sentidos, envuelve al espectador en la historia, lo involucra y le obliga a vivir emociones.

Tanto la música como el espacio generan símbolos que contribuyen a la comprensión de la historia pero estos símbolos se fortalecen a través de la intervención del hombre junto con una serie de movimientos y gestos generados en esa historia, movimientos que no se dan sin razón aparente, sino que son elaborados por coreógrafos y coreólogos encargados de plasmar en gestos y movimientos todo lo que no se dice con palabras.

A través de la coreografía se organiza un discurso basado en la gestualidad y el movimiento, en un espacio libre y significativo, donde el coreógrafo se ve influenciado por los condicionantes del entorno natural y cultural, cargados de mensajes ya sean de orden verbal como no-verbal susceptibles de ser traducidos en movimientos con el fin de generar un simbolismo. Simbolismo que trasciende el estilo de composición del propio coreógrafo y lo dota de una identidad identificable por aquellos que saben decodificar la sintaxis y la semántica motriz que estructuran sus coreografías. (Castañer, 1999, pág. 17)

Por otra parte la coreología trata sobre el análisis y la escritura del movimiento; la función del coreólogo es colaborar con el coreógrafo en el registro gráfico de las obras, danza y música, para que se conserven al vacío. Es el encargado del análisis y la escritura del movimiento, pues la danza permite la realización de partituras al igual que en la música, pero analizando el movimiento de una forma muy especial y profunda. Esta partitura, es conocida como notaciones coreográficas (alfabeto mediante el cual un lector pueda recrear (reproducir) los movimientos escritos, practicarlos o enseñarlos. Los mejores sistemas de notación fueron los desarrollados por Laban y el Benesh.) por medio de las cuales se permite retratar gráficamente el tiempo, el espacio y el movimiento de un bailarín.

En el desarrollo de la coreografía, el actor se convierte en un modelo, en un reproductor de la imaginación del director quien transporta a partir de una serie de significados y significantes una historia, la cual nos impacta por lo que vemos, escuchamos y sentimos.

En la puesta en escena el cuerpo del bailarín se vale de la comunicación no verbal para transmitir la historia, el cuerpo está dotado de una mímica emocional, en la que predominan las reacciones involuntarias como encogerse de hombros (despecho, no me importa), rascarse la cabeza o la nariz, pero en la danza además de estas acciones involuntarias predomina la ejecución de pasos propios del tipo de danza que se realice.

En nuestro objeto de estudio, que comprende Metrodanza, también conocida como la Escuela Metropolitana de Danza, se ejecutan obras de alto rigor escénico como Don Quijote, Blancanieves, Bella Durmiente, Entretejidos de memorias Quito siglo XIX, etc. Obras en las cuales los pasos requieren de gran tecnicismo.

En la danza clásica, los pasos hacen hincapié en la colocación básica (espalda) y en los ejes esenciales (pies, equilibrio) para su desarrollo. Los pies, por ejemplo al andar, y en las transiciones de pasos en los que no se plantan en el suelo, han de ir con sus puntas extendidas.

Los brazos y las piernas admiten cinco posiciones.

Posición de brazos

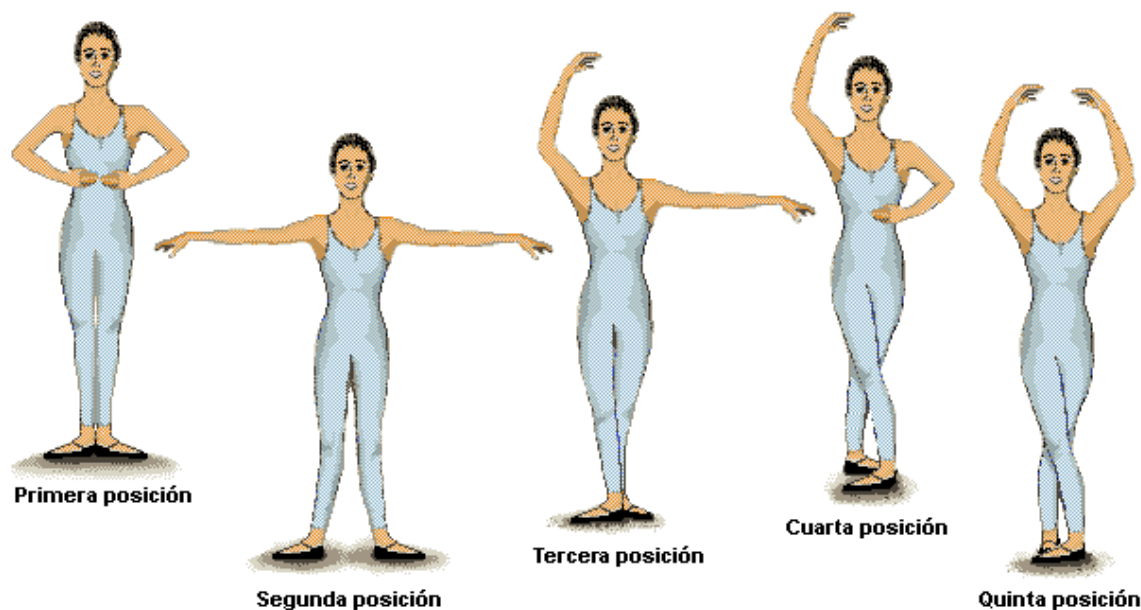
- 1) Brazos flexionados, redondeados, hacia delante, a la altura de la mitad de la caja torácica.
- 2) Brazos extendidos a ambos lados del cuerpo, a la misma altura y ligeramente redondeados.
- 3) Un brazo en primera y el otro en segunda posición.
- 4) Un brazo en primera posición y el otro elevado hasta la altura de la frente (también redondeado).
- 5) Ambos brazos en alto, como el anterior de la cuarta. Posición neutra de õbras basõ: los brazos flexionados y redondeados ligeramente, a la altura del arranque de los muslos.

Al pasar de una posición a otra se producen situaciones transitorias, los llamados õports de brasõ, que deben hacerse suavemente, combinando la extensión y redondeo de los codos y manteniendo la firmeza de las manos.

Posiciones de pies.- Parten de la rotación hacia fuera de las piernas, que se conoce por el nombre de õan d´orsõ:

1. Talones pegados y puntas separadas a ciento ochenta grados angulares.
2. Pies separados en una misma línea perpendicular a la vertical del cuerpo.
3. Misma posición que en primera, pero el talón de un pie toca el empeine del otro, es decir un pie se coloca ligeramente delante del otro (en abertura en hedor).
4. Un pie se adelanta respecto a la posición anterior.
5. Similar a la tercera, pero con un pie totalmente delante del otro, de forma que el talón de uno toca la punta del otro.

Uno de los movimientos más importantes, puesto que es el origen y/o impulso de muchos pasos y de los saltos es el õplieõ, consiste en doblar las piernas con las rodillas hacia fuera y los pies inmóviles.



Posiciones básicas de ballet tanto de brazos como de piernas

<http://anx.bligoo.es/>

El torso.- Como posición base debe ir colocado en vertical, se puede inclinar manteniendo la posición frontal si va hacia delante y flexionando ligeramente la columna en su zona dorsal, si va hacia atrás.

Cuando el cuerpo del bailarín reposa no lo hace arbitrariamente, debe guardar siempre alguna de las posiciones, combinando brazos y piernas. El ideal corporal de la danza clásica no es el movimiento sino el reposo, lograr posiciones en equilibrio, estéticamente elaboradas.

2.1.1.2.2 Vestuario e Iluminación

El vestuario en la danza remite al espectador a un contexto, ambiente, atmosfera, etc. una época en la que se va a desarrollar, permitiéndonos conocer el rol que va a desempeñar el bailarín dentro de la misma, por ejemplo en la obra *“Fabula Imposible”* el vestuario nos transportó a la época de la escuela, donde predominaban los vestidos y las

mallas de las niñas y el uso de shorts, camisetas y gorras por parte de los niños, lo cual permitió deducir que la obra estaba relacionada con los niños, y el papel del bailarín principal era el de interpretar un niño sumergido en el mundo de la tecnología y de los video juegos.

Por medio del vestuario, es posible mejorar el efecto general del grupo de bailarines, aunque éstos tengan distinta altura y tipos de cuerpo, pues vestir a todos los bailarines de un mismo color genera unidad y el espacio escénico parece adquirir mayor profundidad y más interés. Por otra parte, si cada bailarín viste de color distinto o con un traje de diferente estilo, la armonía se pierde porque el público se centra en cada bailarín por separado. Si es posible, el solista debe vestir con un estilo o color algo distinto al que lleven los otros intérpretes, de esta manera, es fácil reconocerlo y la historia girará en relación a este.

En una obra, las luces contribuyen a crear un atmosfera que facilite el canal de comunicación entre el espectador y la coreografía, pues a través de la iluminación se busca favorecer el rostro y el cuerpo de los bailarines, realzando las emociones que transmiten los mismos, así por ejemplo una luz tenue acompañada de música suave, movimientos lentos, y gestos de melancolía comunicará al público un estado de soledad y tristeza.

2.2 Danza y Cultura su evolución a través del la historia

Bailar es una conducta que ha estado presente en el ser humano desde siempre, ya sea como movimientos espontáneos o como complejos bailes y coreografías, esta ha tenido gran importancia en el mundo cultural, pues ha formado parte de la educación y tradición en muchos pueblos.

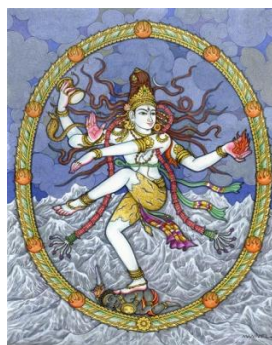
En el antiguo Egipto, se registraron jeroglíficos relacionados con la danza, los cuales hacen referencia a los rituales funerarios, la mayor parte de pinturas e incluso figuras encontradas, tienen temas funerarios relacionados con la danza.



<http://www.absolutegipto.com/>

Muchos pueblos alrededor del mundo ven la vida como una danza, desde el movimiento de las nubes a los cambios de estación. La historia de la danza refleja los cambios en la forma en que el pueblo conoce el mundo, relaciona sus cuerpos y experiencias con los ciclos de la vida.

- En la India, el Creador (es el señor de la danza) es un bailarín (Shiva Nataraja) que hace bailar al mundo a través de los ciclos del nacimiento, la muerte y la reencarnación.



<http://www.google.com.ec/>

- En los primeros tiempos de la Iglesia en Europa, el culto incluía la danza, mientras que en otras épocas fue proscrita en el mundo occidental.

En la antigua Grecia, existieron, danzas militares conocidas como pírrica, danzas que propiciaban el trabajo agrícola y otras de intención cómica que imitaban el movimiento de los animales, pero específicamente la danza de esa época tuvo un realce significativo pues la danza realizada para los rituales a los dioses fue conocido como el orígenes del teatro contemporáneo occidental.



<http://danzaorientalenlared.wordpress.com/>

En cambio en Roma la danza fue considerada peligrosa, y es en el mandato de Augusto que surgió la danza conocida como pantomima o mímica en la que se desarrolla el lenguaje no verbal por medio de movimientos gestos y movimientos.



<https://latin4eso.wikispaces.com/>

En la edad media la danza fue rechazada al ser considerada un incentivo a la permisividad sexual, pese a las prohibiciones, la danza continuó como parte de los

ritos religiosos de los pueblos europeos, aunque camuflados con nuevos nombres y propósitos, dando origen a la danza de la muerte, propiciada por la prohibición de la iglesia y la aparición de la peste negra, la cual consistía en saltos, gritos y convulsiones con furia, para arrojar la enfermedad del cuerpo. (Megias, 2013)

2.2.1 Evolución de la danza y el ballet en el Ecuador

En el país, danzar es parte de la actitud de lo ecuatoriano frente al universo; el rito social acude a la danza para destacar momentos y simbolizar, a través del cuerpo, las relaciones con el todo, con el propio ser y entre los individuos. La fiesta religiosa popular se ha servido de la danza como un medio para registrar y heredar códigos de conducta social y formas de relación con lo misterioso, que han perdurado gracias a los personajes protagonistas de la danza, y, más allá, por la forma misma que toma la danza.

Este tipo de danza, englobada en lo que se conoce como danza multinacional (términos que implican la diversidad cultural ecuatoriana), se basa en fuertes codificaciones corporales extraídas de la forma de moverse de sus protagonistas y de su actitud frente a los trabajos desarrollados, además de una comprensión de la funciones del cuerpo en sí mismo, es así que, por ejemplo, los *danzantes* bailan siempre con las piernas arqueadas y semiabiertas, con un zapateo constante, utilizando las mismas posiciones de base a las que acuden las danzas orientales, lo que habla de un conocimiento común que está por descubrirse. (Teatro Nacional Sucre, 2004, pág. 4)

Se puede decir que la danza ha sido un medio de manifestación cultural pues varias culturas a través de ella, han buscado mantener vivas sus tradiciones y ritos culturales. Nuestros antepasados por ejemplo, a través de la danza trasmitían el respeto que profesaban a dioses, y a la naturaleza. Los indígenas a través de las fiestas del Inti Raymi o fiesta del sol plasman ritos, algarabías y agradecimientos al astro sol por su benevolencia para con la creación y el mantenimiento de la vida.

El baile de salón junto con algunos elementos de folclore, acrobacia juglaresca, poetas, músicos, actores, mimos, danzantes, creó la danza popular, pues los ballet clásicos fueron durante mucho tiempo diversión de príncipes y cortesanos, realizados por ellos y destinados a ellos (Mariño & Aguirre, 1994, pág. 22).

Las primeras formas del Ballet nacieron en la corte de Catalina de Medici (siglo XVI), esposa de Enrique II (Francia) de la mano del maestro Baltasar de Beauyeulx quien dirigió el primer ballet de corte con una estilizada danza de grupo.

Los miembros de la corte eran bailarines preparados en el conocimiento de los pasos de baile por maestros especializados, quienes recogían movimientos de las danzas populares de todos los lugares que recorrían y los estilizaban antes de llevarlos a la corte.

Aparecen los ballets de cena donde los bailarines anunciaban la llegada del nuevo plato del banquete, aunque también se organizaban danzas con motivo de las bodas reales, los pactos o acuerdos políticos y los triunfos militares, cuando estos ballets se extendieron a otros países, fueron variando sus movimientos tornándose más complejos originando así los denominados òballets de courö en Francia que anunciaban los mensajes que expresaban el poder monarca y sugerían alianzas políticas.

Con estas características aparecen los llamados òballets políticosö que sirvieron para hacer propaganda al monarca. Pero el auge del ballet se dio durante el reinado de Luis XIV, entre 1643 - 1715, quien contrató a los mejores escritores, músicos y artistas para que idearan los ballets de la corte e instaura la Academic Royale de Danse abriendo así el camino hacia la danza profesional.

En 1670 Luis XIV se retiró del ballet al igual que los cortesanos, lo que facilitó la entrada de bailarines profesionales no aristócratas, quienes lo trasladaron de la corte a los teatros. Perdurando en el escenario alrededor de cincuenta años el género ballet ópera.

Al principio todos los bailarines eran hombres, los papeles femeninos los interpretaban hombres disfrazados, pues levantar las piernas era considerado obsceno en una mujer y los largos vestidos apenas les permitían algún movimiento de rodillas para abajo. Las primeras bailarinas aparecieron en 1861 y a principios del siglo XVIII, mujeres y varones están igualados en número en el ballet de la Opera.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, la Ópera de París, perfeccionó las técnicas académicas de danza. El coreógrafo inglés John Weaver eliminó las palabras, pues buscaba transmitir el sentido dramático por medio de la danza y el gesto.

El francés Jean Georges Noverre, el famoso defensor del ballet de acción, escribió *Cartas Sobre La Danza y los Ballets* en las que aconsejaba utilizar los movimientos naturales, sensibles y realistas, en uno de los prefacios el resume òRomper caretas horrendas, quemar pelucas ridículas, suprimir incómodos miriñaques, desterrar caderas aun más incómodas, sustituir la rutina por el buen gusto, indicar un traje más noble, más verdadero y más pintoresco, exigir acción y movimiento en las escenas, alma y expresión en la danza, señalar el intervalo inmenso que separa el mecanismo de la profesión del genio colocando a ésta al lado de las artes imitativa. (Megias, 2013)

Noverre, realiza una distinción entre la danza del ballet y la pantomima, considerando la primera como el arte de los pasos, el ornamento del ballet por sus movimientos graciosos y de vallas actitudes. Al segundo lo mira como la técnica de dibujar figuras y a la tercera la define como la expresión de emociones por medio de gestos. Además conceptualiza el papel de coreógrafo como el educador de bailarines no imitadores de sus gestos y pasos, sino seguidores del espíritu de la obra. Señala, como ley fundamental, danzar como las piernas vueltas hacia fuera, con el fin de evitar la costumbre que tenían los pueblos de saltar y no de danzar. Proclamando el valor de la originalidad, hace de la libertad la regla suprema de su arte.

El vestuario del ballet cambio, apareció el vestido corto y transparente, las zapatillas y el trabajo en puntas que fue el aporte más importante del ballet romántico, al igual que el valor de la bailarina solista y la primera bailarina relegando al hombre a un segundo término. Con el fin de la era romántica del ballet el hombre volvió a conquistar su lugar en escena, pues la supremacía de la bailarina en la era romántica produjo un notable declive de la seriedad del arte escénico en Europa, que permitió que la ópera sustituyera la popularidad del ballet a fines de la década de 1840.

En el siglo XX, Isadora Duncan calificaba al entrenamiento del ballet como tiránico que sometía a la bailarina, separándola de su instinto y de su alma, afirmando que el òcuerpo humano debe ser ante todo una simbiosis entre el ama y el espíritu con las tres dimensiones de lo vivo, lo

animado y lo móvil y que no podía reducirse a un mecanismo frío de virtuosismo (Mariño & Aguirre, 1994, pág. 64). Lo que generó una búsqueda hacia una nueva forma de expresión en la cual buscaba que la danza sea la divina expresión del espíritu humano a través del movimiento corporal.

En sus postulados pretendió mistificar la danza para elevar al público al conocimiento de la belleza y de la santidad del cuerpo humano mediante la expresión de sus movimientos. Artísticamente rompió con un ballet clásico con trenzados de piernas y movimientos de pies y axiológicamente se opuso al sistema de valores de la civilización occidental y cristiana, disimuladora y negadora del cuerpo físico, originando así lo que se conoce como danza moderna, que acentuó la experimentación teatral. Duncan convirtió a los movimientos y ritmos naturales corporales en principios dinámicos que más tarde nutrieron la danza contemporánea, se opuso a la proyección del ballet clásico que se proyectaba desde el centro de la espalda. El foco de atención en el torso superior permitió una integración más estrecha entre los movimientos de brazos y piernas. La danza moderna convirtió al centro en algo más flexible y dio al movimiento una plasticidad recuperadora de la integridad del gesto expresivo.

Sophie Akoum, propone que la danza moderna en primer plano la expresividad del cuerpo en el movimiento hecho gesto, definiendo al cuerpo como lugar e instrumento de felicidad.

El ballet formó parte de la vida del Ecuador desde la época republicana, dado que tanto la danza y la música clásica eran artes aceptadas por las élites, como componentes de una cultura amplia y de buen gusto. Uno de los primeros exponentes fue Raymound Maugé proveniente de París diplomado como Maestro de Danza en el famoso teatro de La Ópera de París, inmediatamente después de su llegada, fue contratado por el gobierno para que enseñara su arte en El Conservatorio Nacional de Música y Declamación.

En 1929 Maugé creó el curso de coreografía al interior del Conservatorio que tuvo mucho éxito pues el número de alumnos sobrepasaron sus expectativas.

En las clases altas de nuestro país encontró el apoyo fundamental para su labor pedagógica en parte porque estas clases tenían cierto apego por el ballet y la música

clásica, debido a su permanente contacto con Europa sobre todo Francia, pero también recibió apoyo de instituciones educativas como el colegio 24 de Mayo, el Instituto Nacional Manuela Cañizares y el Conservatorio Nacional de Música y Declamación. (Mariño & Aguirre, 1994, pág. 90)

La primera velada artística de Maugé, tuvo lugar el 22 de mayo de 1930, incluyó interpretaciones musicales, declamación y ballet rico en folclore español y en danzas populares europeas depuradas con la técnica del ballet clásico.

Maugé impuso el ballet como espectáculo total, sus programas comprendieron un 15 % de suites de ballet clásico, un 65 % de danzas populares, bailes de salón, folclore de España y Rusia y un 20 % de ballets de divertimento con la tradición y concepción europeas.

Entre sus obras llevadas a escena, se destacan: Coppelia, El lago de los Cisnes, La Muerte del Cisne, Fausto Ballet, Ballet Des Silphes, La Noche de Walpurgias, pertenecientes en su mayoría al ballet romántico. Pero el auge de ballet poco a poco fue desapareciendo, específicamente por que el apoyo que la aristocracia brindó a Maugé fue coyuntural, sus hijas podía aprender y disfrutar el ballet temporalmente, ò cuando este convertía a la frágil bailarina en una mujer independiente, el apoyo desaparecería, el peso de la influencia familiar se ejercía para arrebatarla de tal peligro prefiriendo en la mayoría de los casos, una mujer de casa ò (Mariño & Aguirre, 1994, pág. 102). Estas circunstancias impidieron a Maugé culminar en la formación de un cuerpo profesional de ballet que exigía largos años de enseñanza y fuertes egresos económicos.

En 1955 se creó la Escuela de Ballet Experimental de la Casa de la Cultura de Quito, su primera maestra y directora fue Francoise Alauze bailarina del Ballet de la Opera de Paris, a los tres meses de creada la escuela se escenificó la obra òCumandáö con la cooperación de bailarines de la Academia de Ballet de Francy. El ballet en Quito, fue desarrollando distintas tentativas para construir un lenguaje dancístico que incorpore elementos de nuestro contexto.

La Escuela Experimental de la Casa de la Cultura de Quito, incorporó como maestra oficial a Nelly Eljuri. En 1967 la escuela se transformó en el Instituto Nacional de Danza

de la Casa de la Cultura dirigido por la bailarina Noralma Vera, luego de dos años de formación académica en 1969, organizó òLa Compañía Experimental de Danzaö con los alumnos más destacados de la escuela: Norma Dávila, Esperanza Rojas, Susana Salvador, Miroslava Torres, Aníbal Cruz entre otros. Entre sus obras figuran òPoema Sinfónicoö, òAfirmaciónö, òAbaloriosö, y òLa Muerte del Cisneö basada en la coreografía de Fokie.

El Instituto de Ballet de la Casa de la Cultura fue dirigido posteriormente por Marcelo Ordoñez quien incorporó la práctica del folclore ecuatoriano e integró como maestros a Wilson Pico y Diego Pérez, bailarines de la Compañía Experimental de Noralma Vera.

En febrero de 1964 llegó desde Chile Patricia Aulestia quien profundizó las preocupaciones por la cultura popular y la riqueza de nuestras etnias, su objetivo fue construir un lenguaje dancístico americano, para ello investigó el folclore y las danzas vernáculas de nuestro país.

Con motivo del homenaje del Primer Grito de Independencia en 1966 Aulestia coordinó espectáculos que por primera vez incluían la expresión popular y étnica, con danza y música de las provincias del Azuay, Bolívar, Cañar, Cotopaxi, Chimborazo, Esmeraldas, Guayas, Imbabura, Pichincha, Tunguragua, Zamora, Etc.

En 1968, por primera vez, se realizó una amplia divulgación de los conjuntos de danza profesionales del Ballet Nacional de Patricia Aulestia, del Ballet Nacional de Marcelo Ordoñez, y el Ballet de Guayaquil, visitando las ciudades de Quito, Guayaquil, Loja, Ambato, Manabí, y Esmeraldas. En 1974 el Ministerio de Educación creó el Instituto Nacional de Danza, bajo la dirección de Noralma Vera, cinco años más tarde el Ministerio de Educación autorizó el ingreso de alumnos cuya edad oscilaba entre 9 y 12 años, por iniciativa del Instituto se conformaron las escuelas satélites de danza en los barrios marginales de la ciudad, con el objeto de divulgar el ballet, captar talentos y conquistar nuevos públicos. Como Director Rubén Guarderas en 1977, persiguió objetivos de mayor definición artística, promulgó una formación académica sólida con experimentación escénica, divulgación y preparación de maestros de ballet. (Mariño & Aguirre, 1994, pág. 113)

Desde esa lógica, el Estado Nacional ha impulsado el desarrollo del ballet mediante la creación de conservatorios, institutos y compañías de danza estatales (Ballet Ecuatoriano de Cámara, Compañía Nacional de Danza, Instituto Nacional de Danza, Ballet Metropolitano de Quito, etc.).

A partir de la década del 60, empezaron a aparecer creadores y creadoras de danza que quisieron salir de la rigidez de lo clásico y buscar nuevas formas que sean más coherentes con la realidad. En esta vía, e influidos claramente por la tendencia mundial de lo contemporáneo, se empiezan a fundir las formas clásicas, con lo multinacional y de códigos contemporáneos, en una constante de investigación que predomina hasta ahora. Al mismo tiempo, desde lo institucional, se ha mantenido una fuerte actividad relacionada con lo clásico y con lo multinacional visto como folclórico.

Una de las primeras maestras de danza fue Noralma Vera, la que, con la actividad realizada en la Casa de la Cultura, fue responsable de la formación de algunos creadores que protagonizan el mundo de la danza en el país actualmente, como Wilson Pico o Kléver Viera, creadores junto a otros bailarines del Frente de Danza Independiente.

Otros nombres importantes en el país han sido bailarines y coreógrafos como: Patricia Aulestia, Luis Mueckay (Guayaquil), Carlos Cornejo, Susana Reyes, María Luisa González, Arturo Garrido, Terry Araujo, Carolina Andrade, Josie Cáceres, Ernesto Ortiz, entre otros. El panorama lo completa la fuerte presencia de Paco Salvador (Muyacan), y de Rafael Camino (Jacchigua) con sus propuestas en danza multinacional. (Teatro Nacional Sucre, 2004, pág. 4)

La danza independientemente de la época en la que se haya desarrollado, trae consigo rasgos culturales, los cuales se evidencian en su historia, pues como indica Wilson Pico, todas las danzas son necesarias y cumplen funciones de divertir, celebrar, recordar, curar, lamentar, iniciar, y enseñar. La identidad de cada una de ellas, de cualquier origen, cumple su propia existencia.

Por sus bondades de relación y por sus posibilidades de expresión, ñla danza permea momentos amplios para la exploración de nuevos saberes, y abre nuevos espacios de búsqueda y expresión, hace que el ser humano tenga un encuentro consigo mismo, con los demás y con el medio que les rodeaö (Jaramillo & Murcia, 2002).

2.3 Danza ó Cultura de masas

Hablar de danza, es hablar de cultura, la cultura es una construcción social generadas por actores sociales en procesos históricos específicos.

Tal como señala Guerrero, la cultura solo puede ser creada con y junto a los òotrosö y para los otros, en comunión, en relación dialógica con los òotrosö, haciendo posible la interacción social que da sentido a la vida de un grupo.

La cultura tiene mucha importancia en el tema de la danza, pues en este contexto, es posible hacer una distinción entre cultura popular y la cultura de masas. La cultura popular, es analizada por posturas, la primera minimalista, considera òla cultura popular como subproducto de la dominante, por lo tanto no tiene capacidad de producción propia, solo se convierte en un reflejo mimetizado, vulgar, alienado, de la cultura mayor de las elites dominantes que representa la única y verdadera culturaö (Guerrero, La Cultura, 2002, pág. 67).

La postura maximalista en cambio considera que òla cultura popular tiene un carácter superior a la dominante y que no mantiene ninguna relación con esta sino que tiene capacidad autónoma e independiente para su propia producciónö (Guerrero, La Cultura, 2002, pág. 67).

Por otra parte, la cultura de masas es entendida como el resultado de un proceso similar al de la producción industrial y seriada, que produce una cultura para el consumo masivo y que por lo tanto está destinada al mercado y regulada por esas mismas leyes. Es por ello que la cultura de masas ha sido llamada industria cultural. (Guerrero, La Cultura, 2002, pág. 69)

Y esto es lo que sucede con la danza clásica, especialmente en nuestro país, si bien es cierto antiguamente el ballet era considerado para la elite, este concepto se ha roto y el ballet es parte de un consumo masivo, en cualquiera de sus representaciones, clásica, contemporánea, folclórica, entre otras.

Stavenhagen, señala que la cultura es producida para las masas con el fin de modelar, alinear y homogenizar universos culturales, para ello se instrumentaliza un evidente proceso de usurpación simbólica, mediante la cual la cultura dominante, los amos del poder, usurpan los símbolos de la cultura popular y los resemantizan, los ubican en otro contexto, pero al usurparlos los deforman, los empobrecen, los alienan e ideologizan, haciéndolos así instrumentos útiles para la construcción de los

imaginarios que permiten consumir pasivamente los mensajes de la cultura de la elites y además naturalizar el orden social dominante. (Guerrero, La Cultura, 2002, pág. 69)

Al convertirse los elementos culturales en mercancía, esto hace que pierda su valor, su verdadero significado porque no nace desde la cultura donde se origina, sino que es una adaptación de la misma.

Por ejemplo, en las danzas indígenas llevadas al escenario, una de las principales problemáticas que se presentan es que tanto los bailarines como coreógrafos desde su posición de mestizos y además de ciudadanos no alcanzan a comprender la complicada naturaleza de la cosmovisión indígena, la cual es muy amplia y matizada y ha sufrido un proceso de sincretismo mágico religioso entre los elementos originales, las creencias primarias, las concepciones mágicas anteriores a la conquista, la superposición forzada de las categorías de la civilización europea entre otros (Mariño & Aguirre, 1994, pág. 152).

A pesar de estos aspectos, la danza en cualquiera de sus manifestaciones, ha ido creciendo obteniendo la acogida de muchos espectadores. Institutos como Metrodanza, con un trabajo conjunto con el Ballet Nacional Ecuador, buscan que el interés hacia la danza crezca y se elabore con la participación de jóvenes de diferentes sectores sociales, para ello cuenta con institutos ubicados en diversas partes de la ciudad con el fin de ofrecer a la comunidad un espacio en el cual se vinculen con la danza, dejando de lado concepción de danza clásica- clase elite.

A raíz de lo analizado se puede concluir, señalando que la danza es un lenguaje viviente que habla del hombre -un mensaje artístico que se encumbra por encima de la realidad en función de hablar, en imágenes y alegorías, de las más profundas emociones del hombre y su necesidad de comunicación. (Wigman, 1996, pág. 10)

CAPÍTULO III

SEMIÓTICA

3.1 Semiótica

La semiótica, es la disciplina encargada del análisis de los signos, cuya función es verificar la estructura del signo y la validez que pueden tener en las percepciones culturales, procurando enfrentarse con explicaciones teóricas que den razones coherentes de esos fenómenos que involucran la comunicación humana (Zecchetto, 2002, pág. 10).

Uno de los principales autores que se refieren a la semiótica es Saussure para quien el signo es una unidad lingüística que tiene dos caras:

- Una sensible llamada significante, puede ser acústica o visual pero siempre material.
- Otra es inmaterial, es la idea o concepto evocado en nuestra mente, es el significado. (Zecchetto, 2002, pág. 68)

Asimismo, también la define como una ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social.

Otro autor que se encarga de su estudio es Charles S. Peirce considerado el creador de la semiótica, concibe igualmente una teoría general de los signos que llama semiótica.

Indica que el signo es una categoría mental, una representación por la cual alguien puede mentalmente remitirse a un objeto cuya finalidad puede ser conocer y comprender la realidad o comunicarse. Este proceso, nos permite llegar a una semiosis, proceso de inferencia propia de cualquier persona, la cual consta de tres elementos formales relacionados entre sí. (Gonzales, 2013, pág. 45)

- El representamen.- Representación de algo, es el signo como elemento inicial de toda semiosis. El representamen es simplemente el signo en sí mismo, tomado formalmente en un proceso concreto de semiosis, pero no debemos considerarlo un objeto, sino una realidad teórica y mental.
- El interpretante.- Es lo que produce el representamen en la mente de la persona. En el fondo es la idea del representamen, o sea, del signo mismo. Peirce señala

que "un signo es un representamen que tiene un interpretante mental". La noción de interpretante, según Peirce, encuadra con la actividad mental del ser humano, donde todo pensamiento no es sino la representación de otro: "el significado de una representación no puede ser sino otra representación"

- El objeto.- Es aquello a lo que alude el representamen, con respecto a este elemento Peirce, indica que "este signo esta en lugar de algo: su objeto". Debemos entonces, entender por objeto la denotación formal del signo en relación con los otros componentes del mismo.

Para tener una clara idea de cómo intervienen los tres elementos a los que Pierce hace referencia, tomamos como ejemplo a Don Quijote: el representamen corresponde a ese primer signo percibido por alguien (un hombre); el objeto es la persona aludida (Don Quijote); el interpretante es la relación mental que establece el espectador en este caso, entre el representamen y su objeto.

La semiótica, tiene una historia larga, la noción y evolución del signo, no es abundante pero existen desde la época griega. En Grecia se ven sobre todo en los estoicos, y los trabajos de Platón y Aristóteles, quienes abordaban el tema del signo como signo lingüístico.

Platón, citado por Beuchot por ejemplo desarrolló su teoría del lenguaje en el *Cratilo* donde además de tratar el origen del lenguaje, abordó el origen de los nombres, inclinándose por la tesis naturalista de Gratio, según esto, el legislador o *nomotetes* debe ser quien imponga los nombres de las cosas y para darles nombre adecuados debe poseer la contemplación de las ideas-formas de las cosas mismas. (Beuchot, 2004, pág. 14)

En cambio Aristóteles, defiende una postura contraria, en el *Peri hermeneias* o *De interpretatione* expone una teoría artificialista del lenguaje, el signo lingüístico es totalmente arbitrario o cultural, no natural. Mantiene con el objeto una relación de imposición artificial, debida a la convención humana. Allí expone su célebre doctrina de que el signo lingüístico significa la cosa u objeto a través de la idea mental o concepto. (Beuchot, 2004, pág. 15)

Los estoicos, por su parte tomando de referencia los estudios de Platón y Aristóteles, fueron tal vez los primeros en presentar una semiótica propiamente dicha, es decir una teoría general del signo de la cual el signo lingüístico era solo una parte, introdujeron tres elementos; el signo o significante, el significado o sentido y la denotación, referencia a un objeto físico. Así el *signo* y el *objeto* son cosas físicas, en cambio el *sentido* es algo abstracto, de esta manera vemos que la retiene algo del platonismo y aristotelismo, del platonismo toma esa entidad ideal o abstracta y no reducible a lo corpóreo ni al pensamiento, sino que sostiene por si misma que es el sentido, y del aristotelismo toma la idea de la existencia de un objeto físico para que designe al signo. (Beuchot, 2004, pág. 16)

En la edad Media aparecen en San Agustín, Roger Bacon, San Alberto Magno, Santo Tomás, Duns Escoto, Ockham y otros. San Agustín define al signo como toda cosa que además de la fisonomía que en sí tiene y representa a nuestros sentidos, hace que nos venga a la mente cosas distintas por ejemplo, al ver el humo conocemos que debajo hay fuego (Zecchetto, 2002, pág. 44).

Este autor, estableció una distinción entre signos naturales y signos convencionales, señalando que los signos naturales son aquellos que sin elección o deseo alguno hace que se conozcan mediante ellos, otra cosa fuera de lo que si son. En cambio los signos convencionales son los que mutuamente dan todos los vivientes para manifestar los movimientos del alma, como son las sensaciones y los pensamientos.

Santo Tomás de Aquino por el contrario, ve al signo como aquello mediante lo cual alguien llega a conocer algo de otro, y además abarca un gran número de fenómenos y siguiendo la línea de Aristóteles, señala que la palabra es un símbolo significativo destinado a comunicar conocimiento (Zecchetto, 2002, pág. 45).

Ockham afirmó que los signos sustituyen las cosas externas por un acto de pensamiento y que ese concepto mental que él llama término mental junto con la palabra denominada término oral o escrito es un signo; distingue, pues, los signos como términos mentales de los signos en cuanto términos orales y escritos que son las palabras. Los signos son ante todo términos mentales necesarios para comprender la realidad y comunicarnos. El uso de las palabras como signos es sólo para sustituir las cosas externas, lo importante en cambio, es el acto del pensamiento, verdadero signo de carácter mental. (Zecchetto, 2002, pág. 48)

En base a esto, se puede determinar al signo como un conjunto de elementos que están en lugar de otra cosa y la representa, semióticamente este posee tres características:

- Una forma física por la cual se hace perceptible a los sentidos. (por ejemplo el sonido)
- Debe referirse a algo diferente de sí mismo (advierde sobre la presencia de algo)
- Alguien debe reconocerlo como tal, o sea, como signo (yo capto el significado)

El signo es siempre institucional, pues solo existe para un grupo limitado de usuarios, fuera de la sociedad por más reducida que esta sea, el signo no existe (Zecchetto, 2002, pág. 75), pues cada grupo social posee sus propios signos, por ejemplo una vaca, no tendrá el mismo significado para los occidentales que la ven como un recurso alimenticio, que para los hindúes quienes consideran a este animal como un guardián y simbólicamente representa una figura maternal.

Una de las características del signo es que este no es natural tal como lo afirmaba San Agustín pues en muchos casos, lo que creemos signos son fenómenos que brotan en la naturaleza, como las huellas originarias por la lluvia o el contacto con el suelo mojado, estas puede llamarse señales, pero no signos pues los signos son más bien culturales, cada sociedad le otorga un significado. Estos, además pueden ser verbales y no verbales, por una parte los signos verbales son signos lingüísticos empleados por toda la sociedad y en cualquier actividad comunicativa, en cambio los signos no verbales, se constituyen con los todos los signos generados por el hombre, como imágenes, figuras, señales, gestos movimientos entre otros, que hacen más fácil la comunicación entre los individuos, pues a través de las imágenes se puede lograr un mejor entendimiento de la realidad.

Además del signo, otro elemento que facilita la comprensión es el código, el cual puede definirse como el conjunto de símbolos específicos empleados para expresar el mensaje, que debe ser conocido tanto por el emisor y el receptor.

El código, se genera a través de señales y signos, entendiendo las señales como un estímulo de orden natural que establece relaciones previsibles y universales, pues todos los seres vivos, tenemos diversas reacciones ante diversas circunstancias, por otro lado el signo pertenece al orden cultural pues es una creación humana y está investido de un significado.

Los signos se hacen comprensibles únicamente a partir de un código que actúa como una convención del sistema significativo y que indica la dirección semántica y unificada de los mismos en un texto.

El código posee tres elementos claves:

El primero se refiere a un consenso o convención social, empleado para poner orden a un sinfín de fenómenos, recurriendo así a reglas de obediencia por medio las cuales se habla de un código civil un código penal, o código vial.

Esto no se trata propiamente de un código ya que el uso de sistema de reglas no es para designar realidad alguna pues no llega a expresar una correlación de significación, sino que funciona solo para configurar los elementos del mismo sistema.

En segundo lugar tenemos las informaciones que se transmiten que exigen la presencia de normas de traspaso de datos, donde el código cumple la función de establecer las condiciones de funcionamiento de circulación de saberes, como sucede en las tareas de índole científicas.

El caso más recurrente es la relación entre la idea de código y diccionario. Humberto Eco sostiene que ambos conceptos son complementarios pues la realidad del código descansa sobre el trasfondo de la noción del diccionario, y ésta a su vez se comprende a la luz de la idea de la enciclopedia, según Eco las enciclopedias llegaría a ser como la biblioteca de las biblioteca y en ese punto del saber o cada parte puede ser conectada con el resto mediante líneas a modo de conectores que se abren paso en todas las direcciones con posibilidades inmensas de alcanzar nuevos puntos de conocimiento. (Zecchetto, 2002, pág. 95)

Como tercero tenemos la función dinámica del código, donde los signos se hacen comprensibles por medio de este y actúa como una convención de sistema significativo

y que indica la dirección semántica y unificada de los mismos en un texto. Los códigos o sistemas de significación asocian semánticamente los elementos sñnicos que se usan en todo tipo de comunicación.

En la comunicación no verbal los códigos se rigen en las relaciones interpersonales, como los gestos el cuerpo y el manejo del espacio, donde los códigos son analógicos por la gran cantidad de elementos carentes de límites semánticos definidos y claros, que posee el lenguaje no verbal, basta pensar en la variedad significativa que se puede adjudicar a expresiones como la risa, sonrisas o ciertos gestos realizados con las manos. (Zecchetto, 2002, págs. 105- 106).

Los códigos funcionan con dos órdenes de significación; el òrden de la denotación que designa los datos objetivos de los signos es decir lo que ellos entregan como información directa, la denotación surge en la relación con el objeto o estado de cosas referidas abarcando el contenido del signo tal como es asumido y aceptado por la sociedad, es decir abarca la comprensión global del signo en su realidad de significante, significado y referente.

En cambio en el orden de la connotación los usuarios amplían los sentidos primeros del signo para abarcar nuevos espacios semánticos donde se expresan los mitos, las creencias, las ideologías y las vivencias de los grupos sociales. La connotación es aquello que es sugerido sin ser referido, que no solo se produce en un terreno semántico, sino que abarca otros niveles de significación (simbólicas, emotivas, míticas, etc.) (Zecchetto, 2002, págs. 96- 111-112).

Ambos aspectos son de gran importancia pues el interlocutor a quien se le emitirá un mensaje, se encargará de decodificarlos empleando ya sea la denotación o connotación según sea conveniente.

En el arte, los códigos generados por las obras se expresan en palabras, sonidos y colores, estableciendo una relación entre dos o más individuos por lo que ciertas vivencias, sentimientos, emociones e ideas, pueden ser compartidos al plasmarse en las diferentes representaciones artísticas. La misma pintura, obra musical, literaria, como signo es comprensible a muchos pero la gama de respuestas ante su significado es muy amplia o abierta.

En la danza por ejemplo la significación que se atribuye, depende del significado que esta pueda tener para los espectadores, tomando como referencia la obra Tatuaje, (un recorrido por las simbologías del humano, huellas, señales y signos que van configurando nuestras identidades, para suscitar nuevos imaginarios que mejoren el orgullo y valoración de lo nuestro, así como la pertenecía latinoamericana (Heví, 2013)) conjuga varios aspectos de la cultura ecuatoriana, que a través de bailes propios de cada época como el pasillo, tango, bolero, chachachá, la música telúrica, natural, andina etc., muestra las marcas, huellas y símbolos historiográficos ecuatorianos y latinoamericanos, en la cual el lenguaje corporal es el transmisor de varias historias en las que el ser ecuatoriano tiene gran connotación, pues géneros como el pasillo poseen una gran carga significativa ya que òse contagia con el alma de nuestros paisajes y empapándose de nuestro espíritu entre lo sentimental y romántico, entre lo emotivo, alegre o melancólico (Witt, 2003, pág. 43).

3.2 Cuerpo y símbolo

El cuerpo, es la parte material del hombre, un medio a través del cual el ser humano es capaz de expresarse y transmitir sus emociones, en el arte, especialmente en el arte escénico, considero al cuerpo como instrumento que crea armonía y da significado a los movimientos.

Pero en este apartado no nos referiremos al cuerpo como un ente en movimiento, sino como ente simbólico, pues por medio de este es posible generar simbolismo, por ello, para comprender el simbolismo es necesario hacer una distinción entre cuerpo y persona.

El cuerpo, además de estar compuesto de una parte material, tiene una parte simbólica, de hecho el ser humano, está en comunicación con diversos campos simbólicos, pero el cuerpo no es la persona, consta de varios principios para constituirse como tal.

Tomando como ejemplo los principios del pueblo Dogon citado por Breton, la persona está constituida por la articulación de diferentes planos que incluyen lo que occidentales suelen llamar cuerpo, la persona está constituida por:

- a) Un cuerpo: la parte material del hombre, y ñel polo de atracción de sus principios espiritualesö, un ñgrano de universoö su sustancia mezcla los cuatro elementos como todo lo que existe: el agua (sangre y líquidos del cuerpo), la tierra (el esqueleto) el aire (el soplo vital) y el fuego (el calor animal). El hombre extrae su existencia del hecho de ser una parcela del cosmos, no de él mismo, como en la tradición tomista u occidental en la que inmanencia del cuerpo en tanto materia constituye el fundamento de la existencia del sujeto.
- b) Ochos gramos simbólicos se localizan en las clavículas, estos granos simbólicos, principales cereales de la región, son la base de la nutrición de los Dogo, este símbolo expresa la ñconsustanciaciónö del hombre y del grano sin el cual no podría vivir, los granos componen una especie de péndulo vital: la existencia del hombre está ligada a la germinación.
- c) El principio de la fuerza vital está en la sangre. Marcel Griaule la definió como una energía en instancia, impersonal, inconsciente, repartida en todos los animales, vegetales, en los seres sobrenaturales, en las cosas de la naturaleza y que tienden a preservar el ser, soporte al que está afectada temporariamente, eternamente.
- d) Los ochos kikina, principios espirituales de la persona, divididos en dos grupos de cuatro (son machos o hembras inteligentes o brutos) cada uno gemelo. Contribuyen de acuerdo son su determinación, a diseñar la psicología de la persona, su humor. Están localizados en diferentes órganos del cuerpo, pueden mantenerse en reserva en diferentes lugares de acuerdo con los momentos psicológicos que viven los que los tienen. (Breton, 1995, pág. 26)

Por otra parte el cuerpo solo existe cuando el hombre lo construye culturalmente cobrando un sentido con la mirada cultural del hombre, este es un elemento imperceptible de un conjunto simbólico, es el soporte material de todas las prácticas sociales y de todos los intercambios entre los sujetos.

En todo momento, ñel sujeto simboliza a través del cuerpo (gestos, mímicas etc.) pues por medio de este el ser humano se comunica con los diferentes campos simbólicos que le otorgan sentido a la existencia colectivaö (Breton, 1995, pág. 122). Una muestra de ello es la danza, especialmente la danza ancestral en la cual se baila para comunicarse con su deidad, para entrar en contacto con sus tradiciones, por ejemplo en la danza de la Yumbada, en la cual cada bailarín representa un personaje Roció Morales bailarina, señala que esta danza le

permite agradecer a la Pachamama los frutos recibidos, este agradecimiento no solo se realiza con su baile, sino con su vestuario, pues cada elemento guarda consigo una significación.

Por ejemplo las wastas (collar), simbolizan los frutos recogidos de la Pachamama, las plumas en su cabeza simbolizan a las aves, la máscara a los españoles, el sonido de la chala (un pequeño bolso) representa el mundo del corazón de los yumbos, el silbido que se genera con sus manos, simboliza al canto de las aves.



Elaborado por Ma. Belén Torres



Elaborado por Ma. Belén Torres



Elaborado por Ma. Belén Torres



Elaborado por Ma. Belén Torres

De igual manera, actividades dancísticas como el ballet, implican también una unión entre el cuerpo y su parte espiritual, pues el proceso de preparación antes de salir a escena, el bailarín se conecta con su ser, con su yo interior, para después conectarse con el resto de personajes y con los conflictos que se va a desarrollar en la obra, utilizando su cuerpo, llevándolo al máximo potencial.

El cuerpo en este tipo de espectáculos, es capaz de expresarse con total libertad, lo que no puede hacer la mayoría de cuerpos de las sociedades occidentales, que optan por el distanciamiento del cuerpo estableciendo límites en las manifestaciones corporales, instaurando reglas de contacto físico como el saludo, o la distancia personal en las interacciones sociales, evitando el contacto con el otro salvo en circunstancias particulares, además de impedir la exposición del cuerpo desnudo ante el público, este último ha sido sin duda uno de las transformaciones más significativas de la cultura occidental, tomando en cuenta que en el mundo capitalista en el cual nos hemos desarrollado, la desnudez se ha convertido en un objeto propio de consumo.

La cultura es la que establece cuanto el ser humano puede expresar por medio de cuerpo, si bien el cuerpo puede expresarse, esta expresión va acorde a normas de conducta que la sociedad establece por ello tal como señala Barreiro «la situación social se impone en el cuerpo y lo ciñe a actuar de formas concretas, convirtiendo al cuerpo en un símbolo de situación» (Barreiro, 2013, pág. 130).

Vivimos en una sociedad que restringe las acciones y marca normas de conductas a las cuales es preciso adecuarse, así en ciertos lugares como una biblioteca donde se prohíbe hacer ruido, la persona adquirirá diversas posturas cuando intente hablar como encorvar su cuerpo y en muchas ocasiones colocar sus manos para cubrir el movimiento de sus labios.

Barreiro utiliza el ejemplo de la risa para ilustrar como la situación social se impone en el cuerpo.

La risa es una función fisiológica que empieza en la cara, pero puede afectar a todo el cuerpo. No obstante, la situación social determina el grado en que el cuerpo se puede reír. Cuantas menos restricciones, más libre está el cuerpo para reír en voz alta. De este modo, el cuerpo se expresa simbólicamente y se convierte en un símbolo de la situación. Según esta idea, el cuerpo transmite información sobre la situación; cuanto más tradicional sea el lugar, más formal será y mayores serán las presiones que se ejerzan sobre el mismo. (Barreiro, 2013, pág. 130)

Existen circunstancias en las que el cuerpo sale a la luz, y se expresa libremente, pasando a ser un objeto de mirada, esto se origina cuando el cuerpo forma parte de un espectáculo como la danza donde el cuerpo al interpretar a un personaje se libera siendo capaz de salir de los esquemas planteados por la sociedad, donde el contacto corporal prima al igual que la existencia gestual que en ñla danza se integra como materia prima para elaborar un lenguaje cinético, que exprese las sutilezas espirituales y corporales del ser humano. Traduciendo emociones o estilos de movimiento corporal, sin perder su conducta naturalö (Orígenes del Ballet y Danza Moderna en el Mundo, 20013).

3.3 Lenguaje gestual y corporal en la danza

"En la escuela escuchen al maestro. En el escenario escúchense a ustedes mismos, a fin de cuentas no hay nadie más allí. Escuchen su corazón, él les dirá qué quiere la audienciaö.

Natalia Osipova.

El lenguaje gestual y corporal que se presenta en la danza, permite dar una lectura de los significados generados en la interpretación. El cuerpo en la danza es capaz de comunicar una actitud real o una simulada, pues el bailarín, al dominar el lenguaje corporal intentará convencernos y hacernos creer en el papel que están representando.

En el proceso de creación de la obra el bailarín desarrolla una caracterización externa a partir de sí mismo o de otros, tomando para su representación aspectos de la vida ya sean reales o imaginarias, con el fin de dar al personaje una naturalidad.

El bailarín, se inserta en su papel como si esta fuera una máscara que oculta al danzante el cual al ser protegido por ella puede desnudar su alma sin perder su propio yo interior.

En el escenario se libera descubre sus instintos siendo capaz de realizar cosas que no haría fuera de escena y a pesar de seguir un libreto aporta con aspectos propios para el desarrollo de su personaje.

Tómenos como referencia la obra Carmen en la cual la bailarina se muestra como una mujer rebelde, valiente, liberal, una mujer que juega con los sentimientos de tres hombres llenos de deseo y capaces de dar su vida por ella.

En el proceso de construcción de su personaje, la bailarina además de las horas de ensayo, que implica no solo maniobrar los movimientos de su cuerpo sino también manejar las expresiones gestuales, hace suyo el personaje, cada acción, cada deseo le pertenece como su creadora, y no solo se limita a lo escrito sobre su personaje, sino que busca ir más allá sintiéndolo suyo, diseñando así una Carmen liberada, rebelde, coqueta e infiel de la cual muchas mujeres pueden sentirse identificadas.

En este contexto el cuerpo se libera, se expone, se muestra de una manera seductora, y al estar en un contexto artístico no es considerado vulgar ni censurado por la sociedad, pasa a ser parte de un espectáculo donde es admirado y en muchas ocasiones venerado por todo lo que puede expresar a través del movimiento, pues el cuerpo desde el movimiento se convierte en un elemento expresivo y vivo de la comunicación.

La postura, también es determinante en la interpretación, pues esta nos permite dar una lectura de las emociones. Al transitar por la calle es usual observar personas que caminan cabizbajas, con los hombros encorvados, desentendidos de la forma y dirección en la que se mueven sus brazos y piernas, permitiendo que se genere cualquier tipo de lectura en relación a su postura, incluso hasta los defectos físicos de muchas personas como la gordura, la delgadez de las piernas pasan desapercibidos lo que no sucede en el escenario, pues el bailarín debe tener mucho cuidado en la forma que se para y se mueve y sobre todo cuidar su cuerpo, pues las miradas de miles espectadores se posan en el danzante.

El actor debe moverse con un aire de comodidad, permita aportar algo a la impresión que está creando. Para ello debe tener un cuerpo sano, en perfecto funcionamiento y capaz de un control extraordinario (Stanislavski, 2002, pág. 75).

El ballet emplea un lenguaje y código corporal únicos, pues su ejecución está basada en técnicas que requiere de mucha disciplina y concentración lo cual permite al bailarín desarrollar su habilidad física y sensibilidad artística.

La correcta posición de los brazos por ejemplo, debe ser colgados al costado de los hombros y nunca detrás de ellos, acompañada de la adecuada posición de las piernas, caso contrario, se afecta toda la figura ya que el cuerpo luciría encorvado, pesado y empequeñecido.

A través de los ejercicios de ballet, la postura puede corregirse, tomemos como ejemplo el cuerpo femenino en el cual las piernas de las caderas a las rodillas están vueltas hacia dentro, afectando no solo a la posición de las piernas, sino al talo e incluso del dedos del pie. Los ejercicios de ballet logran que las piernas se vuelven hacia fuera en las caderas colocándolas en un ángulo correcto los que las hace parecer más delgadas, en relación a los pies y talones las puntas se dirigen hacia fuera mientras que los pies esta adecuadamente sentados.



<http://ballet-mireia.blogspot.com>

Al bailar los pies y sus dedos pueden deslizarse sobre el suelo y ejecutar pasos diversos con elocuencia y expresividad; son como una pluma afilada ejecutando un dibujo complicado en una hoja de papel. Cuando uno se alza sobre las puntas se sugiere el acto de volar, los pies y los dedos de los pies corrigen los movimientos bruscos, proporcionan suavidad, contribuyen a la gracia, marcan el ritmo y acento de la danza (Stanislavski, 2002, pág. 82).

Además de la buena postura en escena, el bailarín debe pulir sus gestos con el fin que estos no parezcan superfluos. En el momento de la interpretación, el bailarín realiza una

caracterización externa en la cual debe ser capaz de controlar sus gestos, más aun cuando se sumerge en el personaje, tomemos como ejemplo las festividades del Capitán a Pie, Batalla Festiva en Tisaleo Tunguragua mencionada en el capítulo 2 donde se recrea la lucha contra los españoles, en este escenario, el danzante debe cuidar el manejo de sus gestos y emociones, lo que le conlleva no únicamente a recrear la escena sino a vivirla.



www.elcomercio.com



www.elcomercio.com

En un contexto normal cuando una persona está en un enfrentamiento, sus gestos son de furia, enojo, exaltación, etc., muchas veces el aspecto verbal se descontrola, arrojando frases mal pronunciadas y carentes de sentido. El danzante en el escenario, debe aprender a representar esos gestos de manera controlada y clara evitando crear confusiones entre sus postura, sus gestos y en ocasiones sus palabras. Sin embargo en este proceso el bailarín corre el riesgo de exagerar tanto sus gestos como sus movimientos oscureciendo el desarrollo de su personaje, haciendo incomprensible la escena.

Además se debe tomar en cuenta que los gestos muy repetitivos pueden ser aburridos ante el espectador, Stanislavski señala que cuando más control tenga el bailarín en este proceso más claros serán la forma y el perfil de su papel y más intenso su efecto sobre el público. Para este autor el simple uso de un gesto no puede expresar ni el espíritu interno de un personaje ni la línea de acción principal e ininterrumpida que lo informa en su integridad, para que eso suceda hay que hacer uso de movimientos que induzcan a la acción física. Ellos a su vez expresan el espíritu interno del papel que se está interpretando. (Stanislavski, 2002, págs. 123-125)

El buen manejo de los gestos, depende de la preparación que haya recibido cada bailarín, pues la puesta en escena concierne una preparación de la parte técnica, acompañada de un trabajo teatral y de pantomima para que cada personaje en escena pueda ser identificado.

3.4 Análisis del espectáculo y puesta en escena, cómo se decodifica la interpretación dancística

Tanto el análisis del espectáculo como la puesta en escena esta ligados, pues para analizar un espectáculo hay que partir por el reconocimiento de la puesta en escena, la cual abarca todos los elementos que interfiere en la representación. Pavis, le da mucha importancia a la puesta en escena pues para él esta agrupa, organiza y sistematiza los materiales del objeto empírico que es la representación.

La puesta en escena, se convierte para este autor en un metatexto o texto espectacular. Metatexto pues es un texto no escrito que agrupa las opciones de escenificación que el director de escena ha elegido, durante el proceso de los ensayos, opciones que se translucen en el producto final. Y texto espectacular pues la puesta en escena es considerada como un sistema abstracto, un conjunto organizado de signos cuyo sentido es semiológico y proporciona una clave de lectura posible de la representación (Pavis, 2000, págs. 24-25).

Entender la puesta en escena implica atravesar un proceso al que Pavis denomina vectorización, término acuñado desde el año 80, cuando las distintas críticas del análisis semiológico, conducen a estudiar el espectáculo como una serie de síntesis o marcos, en el cual la vectorización es un procedimiento en el que se agrupan significantes con significados posibles, tomados de fragmentos de las obras, en cuyo interior, cada signo adquiere sentido por la dinámica que lo vincula con los demás, sentido otorgado por el espectador dependiendo de la interacción que este mantenga con el danzante y la obra.

Una de las preocupaciones de esta investigación fue conocer como se logra constituir el mensaje en la audiencia y como esta responde en el proceso comunicacional de interacción, ello tenemos como punto de partida, la obra Don Quijote, que juntó a 33

bailarines de diferentes nacionales, siendo el 85% del elenco de baile, nuevo. La puesta en escena de esta obra, implico unos arduos ensayos que iban de 3 a 5 horas diarias durante 2 meses.

El Quijote, es un ballet de repertorio universal que buscó mostrar al público una obra de calidad técnica y escénica, inspirada en las bodas de Camacho que relata el amor, y los impedimentos que atravesaron los jóvenes Basilio y Kitri para estar juntos.

Se abre el telón, y la obra inicia con el Quijote recostado en su cama, y sus empleadas haciendo la limpieza. Segundos más tarde entra en escena Sancho Panza, la distribución del espacio es equitativa lo que permite a los bailarines moverse con libertad.

Cada objeto que comprende el escenario tiene una ubicación precisa con el fin de contribuir en el desarrollo de la interpretación, pues la distancia entre los objetos permite apreciar no solo el movimiento de los danzantes sino el uso de los mismos lo que permite darle sentido a la representación. De esta forma, las bailarinas que en la interpretación cumplen el papel de las empleadas, danzan alrededor del escritorio del Quijote, limpiando sus libros que más tarde será el referente que de inicio a las aventuras del protagonista.

La danza clásica al ser un baile que implica mucha técnica, está compuesta de movimientos que requieren de un espacio determinado para ejecutarlos, pasos que van desde la posición de descanso o preparación, que consiste en mantener los hombros, los brazos ligeramente por debajo de la línea de los hombros casi tocando las caderas.



El Arabesque.- Posición básica en la cual el cuerpo esta de perfil apoyado en una pierna, extendiendo la otra hacia atrás, mientras las manos son colocados en forma armónica, con el fin de crear una línea más larga.

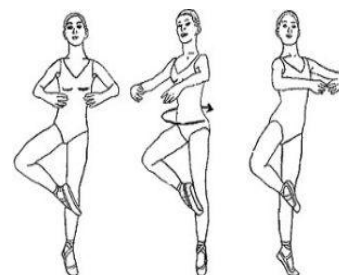
El Balance.- Paso de balanceo, acompasado alternado el equilibrio mediante el vaivén del peso de un pie al otro.



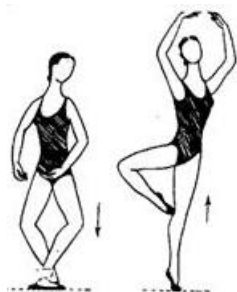
<http://christinah28.edublogs.org>

El battement développé.- Movimiento de despliegue el cual consiste en mantener la cadera a la misma altura de la pierna la cual se eleva.

Pirouette.- Pirueta. Giro o vuelta. Una vuelta completa del cuerpo con un pie en punta o demi-pointe.



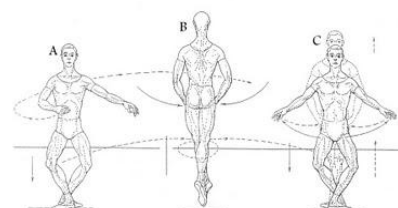
<http://www.artofballet.com/>



<http://danceeaprenda.blogspot.com/>

Retiré.- Paso básico en el cual la pierna de apoyo esta firme y la otra sube, el muslo es levantado a la segunda posición en l'air con la rodilla doblada para que el dedo del pie puntiagudo descansa delante, detrás o al lado de la rodilla de apoyo.

Tour en l'air.- Vuelta en el aire. Éste es esencialmente un paso de un bailarín masculino aunque los coreógrafos contemporáneos lo utilizan también para las bailarinas.



<http://theclassicballet.blogspot.com/>

Estos pasos al implicar giros o levantamiento ya sea de brazos o de piernas requieren de un espacio propicio, por ello cada bailarín mantiene su respectiva distancia uno del otro. El personaje se mueve de acuerdo a su papel, y es muy importante la ubicación que este tenga ante el público y con relación a otros bailarines, pues un personaje principal, debe hacerse notar ya sea por sus movimientos, su gestualidad o su vestuario.

La distancia personal de cuarenta y cinco a setenta y cinco centímetros, que Hall determina, se rompe pues en la danza los bailarines están en continuo contacto ya sea con un roce de manos o compartiendo la misma burbuja personal, que se evidencia en la coreografía de pareja, en la cual el bailarín carga a su compañera y dependiendo del contexto en el que se desarrolle la historia este puede representar varias cosas para el espectador como una escena de romance o discusión.

En el escenario, es importante que el público tenga una clara comprensión de todo lo que sucede en la historia pues ello facilitará su comprensión, para lo cual el asistente debe tener un acercamiento a los signos que envuelven la representación.

El escenario por ejemplo, permite que el espectador se transporte al tiempo en el cual la historia toma lugar, Rubén Guarderas, señala que para el Ballet Nacional Ecuador es de suma importancia que el espectador sienta la misma comodidad al ver una obra en el teatro de la Casa de la Cultura que al verla en un coliseo y el secreto para lograrlo es el escenario, ya que cada detalle que lo conforma luces, telares, objetos etc., es llevado a cada representación, con el fin de crear el mismo ambiente que se genera en el teatro de la casa de la cultura.

Durante la representación, muchos son los signos que se establecen, tomemos como punto de partida, la danza de las bailarinas alrededor de los objetos que conforman el cuarto del Quijote, especialmente los libros que se convierten en signos para el espectador, debido a que son el objeto que marca la historia, porque a raíz de ellos el protagonista se imagina un mundo distinto, en el cual se convierte en un aventurero que plasma otra realidad a los espectadores, llevándolos a un mundo de fantasía.

Otro signo sobresaliente en esta obra es la escena de la lucha del Quijote con los molinos de viento, que el protagonista asocia con gigantes y lucha contra ellos, como la obra, es universalmente conocida, el público tiene conocimiento de lo que los molinos significan para el Quijote, compartiendo así un mismo código y significación.

En una investigación previa realizada a los espectadores de la obra, encontramos que un 53% no encontraron partes confusas en la representación, sin embargo un 45% señaló que en la obra había partes confusas que impidió la comprensión total de la misma, al respecto de esto, Rubén Guarderas director del Ballet Nacional Ecuador señala que la danza al ser arte visual y temporal, depende mucho del estado de ánimo del espectador quien nunca vera una obra de la misma manera. Además depende de la energía que se produzca entre el bailarín y el público y viceversa así como el espíritu y motivación del espectador que asiste a la obra, por ello nunca 2 obras van a ser iguales pues ni el bailarín ni el espectador van a tener el mismo estado de ánimo.

La danza clásica tiene un mensaje que es más uniforme pues esta permite ser más literal, a diferencia de la danza moderna y contemporánea que juega con diferentes propuestas y lecturas, mucho son los coreógrafos o creadores quienes buscan que los asistentes tengan diversas versiones sobre qué es lo que se quiso decir, pues su interés es que el espectador debata la obra y que lleguen a un consenso o disenso sobre lo que se quiso transmitir.

Como creador, siempre se busca dar punto de unión y integración donde se proporciona al espectador la idea central de la historia, pero que sucede cuando el mensaje a pesar de estos puntos de unión no es claro. Rubén Guarderas nos explica que como coreógrafo y bailarín busca que el mensaje central sea claro, pero si no lo es espera haber generado intriga en audiencia, que incentive al espectador a volver al teatro y mirar la obra nuevamente, pues el espectador es quien tiene la capacidad de enriquecer o alterar la idea original de la obra.

En cada estilo de la danza, se plasman diferentes problemáticas y situaciones, en la danza moderna y contemporánea, por ejemplo encontramos obras inverosímiles que pone en escena problemas del artista ya sea personales, o de identidad, lo que genera que la decodificación sea más complicada para los asistentes, a diferencia de la danza clásica

donde se plasman obras de la literatura que son conocidas por todos así no sea en su totalidad.

Las opiniones con respecto a la obra del Quijote fueron variadas, del total de los encuestados, el 47% señaló que los bailarines intentaron representar la historia del Quijote de la Mancha, el 15% señaló que la obra se basó más en la representación de sentimientos, es decir del amor que sentían los protagonistas, del amor del Quijote hacia Dulcinea, el 9% indicó que la obra se basa en la diferencia de clases, donde un Noble luchaba por conquistar a la protagonista, mientras que ella deseaba estar con su verdadero amor un hombre humilde, el 7% señala que la obra se basaba en la época, en sus costumbres y tradiciones, 5% opinó que la obra se basaba en cómo conquistar a la mujer, el 3% indica que se basa en los sueños del protagonista el 1% restante se divide entre quienes consideran que en la obra se demostró aspecto de la personalidad, o que la obra fue una sátira de la época, o que simplemente la obra demostró el talento de los bailarines.

Cada opinión es válida, pues la obra nos transporta a una época donde se desarrolla la historia de Kitri (La Dulcinea del Quijote) y Basilio el barbero del pueblo quienes luchan por estar juntos, pese que el padre de la protagonista, se rehusa a ello pues quiere que su hija se case con el noble Gamash, lo que ocasiona que los protagonistas huyan. Don Quijote al conocer a Kitri se enamora de ella, cuando el Noble logra ubicarlos, la protagonista ruega al Quijote que los ayude, y este la complace, retando al Noble y ganando la batalla, pero eso no basta para que el padre de Kitri desista de su decisión, y obliga a su hija a casarse con el Noble, hasta que Basilio aparece nuevamente y desesperado ruega a Lorenzo (Padre de Kitri) que le permita estar junto a su hija, este no muy convencido acepta y les da su bendición, al seguido Don Quijote parte en busca de más aventuras.

En esta obra, los bailarines no solo muestran su talento, sino que demuestran su capacidad de interpretación, lo que permitió que el público determine que el elemento principal para comprender la representación sea en un 52% los movimientos, el 21% los gestos acompañados de movimientos, el 19% solo los gestos, el 5% señaló que además de los gestos y movimientos, el habla sería otro elemento que permitiría comprender

mejor la representación, el 3% restante indicó que tanto los gestos, movimiento y habla ayudan en la comprensión de la historia.

La capacidad de interpretación del bailarín, es un proceso que requiere de práctica, por ello en sus ensayos se incorpora un trabajo teatral, que prepara al bailarín para cada representación, pues los gestos no pueden los mismos, sino las puestas en escena serian iguales, cada obra tiene sus gestos lo que permite distinguir lo que sucede en la historia, permite al espectador realizar un análisis sobre esta, tomando los puntos de referencia más destacados de la obra para crear su propio mensaje, el cual no solo abarca gestos y movimientos sino también el escenario.

CAPÍTULO IV

METRODANZA

4.1 Historia y Orígenes

El nacimiento de la academia Metrodanza, se remonta a los orígenes del Instituto Nacional de Danza creado en 1974, bajo la dirección de Norma Vera. El instituto tenía como función formar bachilleres en danza, pero su pensum de estudios no tenía diferencias con otras modalidades, ocasionando que los objetivos del instituto sean muy reducidos, por ello para contribuir al desarrollo académico de los bachilleres crearon talleres de trabajo escénico los cuales no lograron fortalecer las técnicas dancísticas.

Las primeras generaciones forjadas en el instituto, veían truncada su carrera pues no existía una compañía de ballet que permitiera proseguir con sus estudios, es por ello que Ana Miranda rectora del instituto en aquel entonces, junto con la bailarina Mará Luisa Gonzales, crearon el grupo òComunadanzaö con bailarines y danzantes del instituto.

En 1977 Rubén Guarderas asume la dirección Instituto Nacional de Danza, siendo uno de sus objetivos promulgar la formación académica, por ello firma un convenio de asesoramiento técnico y administrativo con Cuba.

En 1979, el Ministerio de Educación, establece que la edad de inicio de los estudios de danza clásica, fueran de 9 a 12 años, decisión que fue aceptada con agrado por el Instituto, ya que dicha edad es considerada la ideal para iniciarse como bailarín.

Por iniciativa del instituto y como estrategia para llegar al público de distintos sectores del país, se crean escuelas satélites de danza en los barrios marginales cuyo objetivo primordial fue divulgar el ballet, hacer que la danza deje de ser lujo de minorías, cesando de adornar los salones privados, popularizando la cultura llevándola a los distintos sectores de la sociedad perdiendo lo mínimo en calidad de escenografía utilería, luces vestuario, entre otros, tratando de no desvestir las obras para que lleguen al público tal cual se la hubiese presentado en el escenario de la Casa de la Cultura. Más tarde estos establecimientos, pasaron a ser los centros vocacionales de danza. En el país se establecieron de 8 a 10 centros, los cuales contaron solo en el sur con 500 alumnos.

El instituto desde sus inicios ha contado con la colaboración de maestros y coreógrafos cubanos como Alonso B. cuya metodología referente a la enseñanza del ballet fue implantada en el instituto por encima de las limitaciones económicas y estructurales. Gracias a los aportes de bailarines Cubanos, en 1980, se forja el cuerpo de bailarines que conforman el Ballet Ecuatoriano de Cámara creado por Rubén Guarderas que más tarde se toma el nombre de Ballet Nacional Ecuador, grupo que cuenta con un alto nivel académico. Desde 1981 el BEC (Ballet Ecuatoriano de Cámara) incorporó en su repertorio cuentos clásicos, que al igual que las escuelas satélites, se utilizaron con el fin de a mediano plazo, acercarse a la población infantil.

Pero el bachillerato con especialidad en ballet o danza popular, no logra cubrir con las expectativas, ocasionando que los educandos deserten de sus estudios desfavoreciendo la actividad del instituto.

En el año 1988 el Ballet Nacional Ecuador, quería crear su propia escuela pero esto les fue prohibido. Sin embargo en el año 2004 nace la academia Metrodanza como una institución de apoyo al Instituto Nacional de Danza que había dejado de producir bailarines. Su objetivo es dotar a la sociedad ecuatoriana de un organismo académico que fundamentalmente desarrolle, democratice y consolide las acciones de capacitación, creación, experimentación, difusión, investigación y preservación en el área de la danza (Ballet Nacional Ecuador, 2009).

Como método de ayuda, se importó bailarines, y se implementaron becas a la inversa, es decir los estudiantes no viajan al exterior a culminar sus estudios, al contrario, se trae bailarines para generar un contacto con bailarines ecuatorianos permitiendo de esa manera conocer lo que se está haciendo a nivel latinoamericano en danza, convirtiéndose, en la escuela formadora de bailarines profesionales, no solamente a nivel de bachillerato sino aspirar a tener un nivel superior que conlleve a generar, las tecnologías, pedagogía y profesionales en danza.

Actualmente METRODANZA cuenta con la escuela matriz ubicada en la Casa de la Cultura "Benjamín Carrión" y dos escuelas satélites: una en el norte (Abascal y Gaspar de Villarroel) y otra en el sur de Quito (Solanda Sector 2).

4.2 Contexto actual de la academia

La Academia Metrodanza, es la Escuela Nacional Formadora de Bailarines Profesionales, que cuenta con tres momentos importantes:

- Formar bailarines profesionales
- Formar público para la danza
- Iniciar motivaciones pedagógicas para la gente que está haciendo danza, la cual tiene una connotación mas social

Su misión, es entregar al educando una formación técnica y artística de excelencia que le garantice una formación integral acorde con las demandas nacionales e internacionales. Su visión es formar profesionales altamente calificados en el campo de la danza, que participarán en forma activa, mediante la utilización de nuevas técnicas y propuestas artísticas, en el desarrollo humano, económico y artístico-cultural del país.

La formación de profesionales dura 9 años, por lo que los primeros alumnos están casi por culminar sus estudios, varios de ellos han desarrollado un alto nivel técnico-artístico, llegando a formar parte de uno de los tres elencos de bailarines profesionales que conforma el Ballet Nacional Ecuador.

El estudiante, se gradúa arriba del escenario, bailando junto con los bailarines de diferentes elencos, entre su pensum de estudios, figura participar todos los años por lo menos en una obra de cualquier elenco. Desde hace 4 años, dependiendo de su nivel de escolaridad los bailarines han participan en 3-4 obras, entre las más destacadas figuran:

- Alicia en el país de las maravillas
- Rondas de siempre
- Una mirada introspectiva de los elementos metodológico de los grupos

- Lago de los cisnes
- Obras de danza contemporánea
- Don Quijote
- Blancanieves
- Bella Durmiente
- Entretejidos de memorias Quito siglo XIX
- Entre otras

En el 2010, METRODANZA participó en el Séptimo Concurso Internacional de Danza organizado por la Confederación Interamericana de Profesionales de la Danza CIAD, en la ciudad de Quito, logrando grandes resultados que dan cuenta de la calidad de su formación.

En participación individual las y los estudiantes de METRODANZA se hicieron merecedores de 5 medallas de oro, 4 de plata y 1 de bronce. En participación grupal 2 medallas de oro.

Actualmente la academia busca tener un nivel superior que permita generar pedagogía y formar creadores de danza, además de intentar que los estudiantes se expresen en las distintas manifestaciones para destacar el trabajo en pareja e individual. A pesar que la danza es colectiva, la formación del bailarín profesional es un trabajo individual, pues el bailarín es un ser individual.

Otra de las aspiraciones de la institución es ampliar la escuela, tener un local más grande que albergue a todos los estudiantes, abarcando todos los niveles, posea un teatro, 2 -3 salas alternativas que permitan a los estudiantes estar siempre en el escenario.

En relación a la audiencia, la institución busca educar al público, para lograrlo su trabajo se centra en la motivación de la población infantil quienes incentivarán a sus hermanos, padres, primos, amigos etc., a asistir a estos eventos.

4.3 Opinión de bailarines y expertos acerca de cómo se ha desarrollado la danza en nuestro país y su incidencia.

Rubén Guarderas Director del Ballet Nacional Ecuador, señala que la danza en nuestro país ha sufrido una gran transformación desde su llegada al país en el año 73, cuando el ballet era folclórico.

Tras su llegada Guarderas, empezó a formar la escuela profesional de danza y el 80 los elencos profesionales, en principio se quiso hacer un ballet folclórico contemporáneo, pero se concluyó que los espectadores aun no entendían el concepto de danza contemporánea, deduciendo que al público hay que darle primero un lenguaje que sea clásico para que se introduzca dentro del lo que es el movimiento y el cuerpo como medio de comunicación tomando en cuenta que la danza no es literal no tiene un proceso de descripción escrita de los momentos que se desarrollan en el escenario, más bien crea atmosferas en las que público se introduce, por ello se trabaja en el momento clásico como un gran abanico.

Alrededor del mundo esta contextualizado que la técnica clásica, es la técnico formadora, base para el resto de técnicas, una vez que se adquiere, se puede trabajar en técnicas modernas o contemporáneas.

La danza clásica tiene mayor incidencia en la sociedad, pues su obras trascienden en la historia, tan solo en el 2012 hubo 290 presentaciones cuya acogida asciende a 278 mil espectadores, pues las coreografías tiene que ver con hechos muy simbólicos como los cuentos clásicos tradicionales, por ello es que llega tanto al público.

Uno de las mayores transformaciones que ha atravesado la danza clásica, es que esta ha de dejado de lado ese concepto elitista, y ahora está al alcance de todos.

Cesar Orbe, bailarín del elenco del Quijote indica sentirse contento, pues en sus inicios la danza no tenia en apoyo suficiente, atravesaron muchas dificultades para mantenerse, actualmente además de la gran acogida por parte del público, cuentan con el apoyo de

instituciones gubernamentales como el Municipio de Quito, el Ministerio de Cultura, la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Gobiernos parroquiales entre otros que brinda soporte para llevar estas obras a escena.

4.4 Mirada del público hacia las representaciones artísticas

Este análisis partirá de los aportes otorgados por Pavis en su texto Análisis de los espectáculos, en el cual nos da pautas sobre la forma en el que espectador se involucra con la representación.

Pavis hace un recorrido desde el punto de vista psicológico y sociológico, mostrando los factores que interviene en la relación espectador espectáculo. De este modo desde el punto de vista psicológico encontramos la teoría de Gestalt, que ofrece un marco favorable para la descripción e interpretación del espectador, recordándonos que el análisis debe ceñirse a un conjunto de datos, y no a detalles aislados.

Esta teoría percibe al espectador como ente activo, que participa y reacciona. Participa a través de los estímulos que transmite el bailarín, como son los ruidos, el manejo de luces, ambiente etc. los cuales al ser percibidos por el espectador, se impregna en su inconsciente haciendo que dicha escena resalte sobre todas y pueda ser recordada con facilidad ya sea porque fue de su agrado, por que le causó admiración, sorpresa o fue desagradable ante sus ojos.

En la obra del Quijote, uno de las escenas que más llamó mi atención como espectadora fue, la parte que representa los sueños del protagonista, pues en ese mundo de sueños, el ambiente de la obra se transforma volviéndose a mi criterio más sublime, el escenario cambia adquiriendo una tonalidad azul, la escenografía nos transporta al cielo, y se conjuga con el vestuario blanco de los bailarines que lo hace ver más celestial. En ese instante de la obra, el protagonista también se transforma, sufre un desdoblamiento, mientras su cuerpo físico yace a un lado del escenario, un joven esbelto ocupa su lugar en las tablas, haciendo realidad su sueño, estar junto a su amada Dulcinea, bailar a su lado, demostrarle la admiración y cariño que siente hacia ella, al finalizar la

coreografía, el joven desaparece tras recostarse atrás de la figura del Quijote el cual al ser encontrado en el bosque despierta y sigue con su actuación.

Para otros espectadores de la obra, la escena que más cautivo su mirada, fue la parte en la que el Quijote lucha contra el molino y los fantasmas, el maniquí que representa su cuerpo es colocado en una de las aspas del molino y cae desde lo más alto.

Una de las estrategias del espectáculo, señala Pavis es que presenta un recorrido completo de estímulos, sugerencias y trucos destinados a mantener despierto al espectador, con el fin que participe en un acontecimiento que no suele abordar directamente pero que lo rodea, lo captura y lo transporta.

En la puesta en escena, el espectador atraviesa un proceso de identificación con el personaje. A pesar que el espectador se encuentra sujeto a su asiento y no puede intervenir en lo que ocurre frente a él, su yo parece moverse libremente por el escenario gracias a sus múltiples identificaciones con el personaje, el observador actúa y reacciona físicamente en función de lo que percibe (Pavis, 2000, pág. 240).

Hans Robert Jauss propone una tipología de modos de identificación que siempre se establecen entre el bailarín y el espectador.

- **Identificación asociativa**

Establece la situación general a partir de la comprensión de cada uno de los puntos de vista.

- **Identificación admirativa**

Admiramos al personaje sin reservas, héroe, santo, semidios

- **Identificación simpática**

El héroe, aunque imperfecto es meritorio, presenta su lado humano y accesible lo que provoca una identificación por compasión y sentimentalismo. Ejemplo cuando el Quijote

muere, y su amada Dulcinea aparece y se van juntos, esa escena generó nostalgia entre los asistentes.

- **Identificación catártica**

Provoca una emoción violenta y una purgación de las pasiones, una catarsis que suscita el terror y piedad de la figura trágica o también burla sarcástica ante el personaje ridículo. Ejemplo, cuando Don Quijote lucha contra el Conde, coloca su espada en la entrepierna del Conde provocando que este se inclinara del dolor, ocasionando risas en los asistentes, por las expresiones faciales del bailarín

- **Identificación irónica**

Nuestro sentimiento de superioridad se mezcla con una sensibilidad hacia los problemas ajenos.

Autores como Freud, consideran la configuración de la puesta como un sueño o fantasma, en la cual las categorías freudianas de condensación y desplazamiento forman una estructura fundamental del funcionamiento del fantasma escénico.

La condensación.- Encontramos dos operaciones distintas; acumulación y embrague.

La acumulación.- Concierno tanto al significante como al significado, a fuerza de repetirse los materiales, terminan por mezclarse y producir un tercer término que se independiza de los dos primeros. Por ejemplo, la figura del Quijote recostada a un lado del escenario tras su lucha con el molino y los fantasmas, condensa propiedades distintas, vida, muerte o descanso.

El embrague.- Concierno secuencias enteras, lo que permite pasar de un plano o de un nivel de lectura a otro y traducir un universo a otro. El embrague necesita indicios compartidos por dos universos o que faciliten al menos su intercomunicación. Por ejemplo en cuerpo del Quijote recostado en el escenario nos remite a inferencias culturales como lo es la exhibición de una víctima tras una batalla.

El desplazamiento.- Tenemos dos categorías, conexión y ruptura

La conexión.- Se establece cuando un segmento remite a otro sustituyéndolo por una parte del objeto al que se refiere. Por ejemplo, el Quijote, no se remite a un caballero a pesar que su vestuario sea el de uno, sino a un hombre que vive en un mundo de fantasía.

La ruptura.- Tiene lugar cuando una conexión se interrumpe bruscamente y se obliga al observador a cambiar inmediatamente de mirada y a explicar los cambios de sentido. En la representación del Quijote, la música cumple el papel de ruptura, pues la música baja, dando a notar que la escena está por concluir, y de pronto se eleva y la intervención continúa con más fuerza.

En el aspecto sociológico, tenemos a la puesta en escena como un colectivo de enunciaciones, es decir el actor enuncia textos y expone signos que nos da información sobre el reparto, los modos de interpretación, las opciones de la escenografía de la iluminación de la música, época en la que se desarrolla la representación etc., indicios que proporciona puntos de partida para la observación.

Apreciar la puesta en escena, implica que el espectador debe tener conocimiento previo del lenguaje teatral, conocer que la iluminación centrada en un personaje en especial significa que hay que prestarle mayor atención, o que hay bailarines solistas, y grupales.

El espectador analiza la representación desde diversas estructuras como las discursivas, narrativas, actanciales, ideológicas, y del mundo. Partiendo de la relación del texto con su propia realidad. En la representación, el espectador pone a prueba los indicios que se refieren a su propio mundo, las alusiones a la realidad que lo envuelve. Surgiendo preguntas como, si el mundo representado es un mundo posible, un mundo totalmente imaginario o un mundo que toma elementos de nuestra realidad.

Estructura discursiva.- Aborda la percepción casi inmediata de la intriga y los temas, en la cual el lector percibe dos ejes; el eje horizontal el sintagma (los acontecimientos relatados) y el eje vertical el paradigma (los temas abordados). El espectador se sitúa en

el medio de estas miradas y se cuestiona sobre qué es lo que esta pieza quiere decir y quién es para comprenderla así.

La temática por otra parte es planteada por el lector quien se pregunta lo que el texto trata de decir. El tema que está presente a lo largo del todo el texto, se orienta hacia la tesis que termina por estructurar el conjunto de ocurrencias temáticas.

La intriga no se aclara sino en relación a un fabula la cual se constituye en un contenido narrativo global que adquiere sentido en función a la lógica causal y temporal de una tesis.

Estructura Narrativa.- Es la manera de relatar el teatro, están situadas entre los temas y la tesis, trata de encontrar una forma y un contenido al interior de la dramaturgia, la lógica de las acciones, y la sintaxis de los personajes.

Estructura Actancial.- Organiza los indicios de la lectura integrándolos en una acción general, y señalando las fuerzas activas que entran en conflicto en la fabula reconstruida.

Estructura Ideológica.- Es un acercamiento a los valores implícitos, establece las contradicciones en las que se basa la puesta en escena, especialmente los juicios de valor y las oposiciones axiológicas tales como bueno ó malo, verdadero- falso o naturaleza-cultura.

Estructuras del mundo.- El espectador utiliza nuestro mundo de referencia y el mundo posible para completar la representación.

Todas estas estructuras, analizan la mirada desde las que el espectador estudia la obra, sin darse cuenta que está cumpliendo estos procesos los cuales nos permiten determinar la actitud del público frente a la obra, como percibe los gestos y símbolos entregados en cada representación.

CONCLUSIONES

Un mecanismo que permitió analizar esta mirada guiándonos por los aporte de Pavis, fue las encuestas realizadas a los asistentes, al ser esta una investigación cualitativa, se buscó explicar las razones de los comportamientos, es decir buscar que es lo que motiva a los espectadores a asistir a este tipo de eventos. Descubriendo que en un 71% su motivación, nace del interés personal. El 19% de factores como acompañar a sus amigos o familiares. Mientras que el 10% asiste por ser familiar de algún bailarín.

Deduciendo que lo que motiva asistir a estos eventos es interés personal, pues la población gusta mucho del ballet clásico, pues son obras que trascienden a través de la historia y captan mayor atención del público, pues son conocidas.

En la actualidad, el concepto elitista que se ha mantenido sobre la danza clásica desde hace muchos años se ha roto gracias a la construcción de escuelas satélites que llevan el lema danza para todos, y así se ha manejado este concepto el cual considero ha tenido excelentes resultados, pues a las representaciones de ballet, no solo asisten las denominadas élites, de hecho solo un 4% indicó pertenecer a la clase alta, el 24% pertenece a la media alta; 60% indico ser de clase media, el 7% pertenecer a la clase baja, mientras que el 7% se abstuvo al responder.

Las encuestas, permitieron determinar, cómo se construyó el mensaje en la audiencia y como esta respondió al proceso comunicacional de interacción, llegando a la conclusión que las opiniones obtenidas sobre las representación a pesar de ser variaras, todas son validas pues, lo que se busca es que el espectador construya su mensaje en base a lo que observó. A pesar que la obra emite puntos de referencia que guían al espectador hacia la idea central de la representación, lo que interesa es la forma en cómo percibió la audiencia ese mensaje.

En el estudio realizado, además de preguntar a la audiencia su criterio sobre lo que se quiso transmitir en la obra, se examinó, las partes de la historia que la audiencia consideraba confusa. Un 40% indicó que entre las partes confusas constan la intervención de los toreros en la fiesta del pueblo, y la puesta en escena de la amiga de

Kitri como solista que por un momento confundió a los espectadores, pues al ser parecidas, los espectadores confundieron el personaje, hasta que ambas salieron a escena y se notaron diferencias como el tono del color del vestido, la estatura y el lado en la que la rosa de su cabello estaba ubicada.

A pesar de estos factores, las apreciaciones de los espectadores no cambiaron, pues su idea central sobre la representación siguió siendo la misma, lo que nos permite por un lado tomar como acertadas las palabras de ensayador Freddy López quien mencionó que al ser una obra de renombre ya conocida el espectador tenía claro su mensaje.

Pero en la representación, no todos los asistentes conocían la obra, hubo un pequeño porcentaje que indicó saber la existencia de la obra el Quijote, pero desconocía gran parte de su contenido, y al preguntar qué partes consideraban confusas, pusieron de manifiesto que lo que se causó confusión fue no comprender qué papel jugaban los personajes, por ejemplo no entender que la gitana, era amiga de los protagonista, los ayudó a huir y les dio acogida en el campamento de gitanos, pese a ello, sus opiniones sobre lo que se intentó transmitir en la obra fueron relatar las dificultades de los protagonistas, para poder estar juntos.

Esta obra al igual que otras representaciones ha tenido una gran acogida por parte del público, el 47% de los asistentes la describen como muy buena, el 30% señala que es excelente, el 14% que es buena y el 9% cree que es regular.

Entre las apreciaciones sobre la danza clásica en general, el público señaló en un 9% que esta es una forma de expresar emociones, en un 7% que es una forma de comunicación, el 39% que es un arte por medio del cual se transmite cultura 5% que son expresiones del alma, 14% señala que es entretenido y bonito 4% un baile que implica mucha disciplina y dedicación, el 8% que es un medio que permite que el espectador se vincule más con la danza, el 3% que es un medio que nos transporta a diversos lugares y diversos tiempos, el 11% restante no responde.

El público es muy claro al calificar la danza y el trabajo de los bailarines, para los amantes de este tipo de género la danza es una forma de sentir, vivir y gozar a través del

otro, es lo más cercano a lo espiritual, ya que los bailarines se convierten en un solo espíritu que al bailar se libera de su cuerpo.

Estas apreciaciones, han permitido determinar que los bailarines, si han logrado transmitir su mensaje, que a través de su representación lograron compartir a la audiencia sus emociones, sus sentimientos, nos han permitido conocer que a través de la danza, se vive no solo en un mundo ficticio, sino emocional y pasional; emocional por lo que nos transmiten y nos hacen sentir, y pasional porque en cada puesta en escena nos muestran la fuerza, la disciplina y el amor que ponen al bailar, como espectadora, no hay representación comunicativa y más hermosa que la danza.

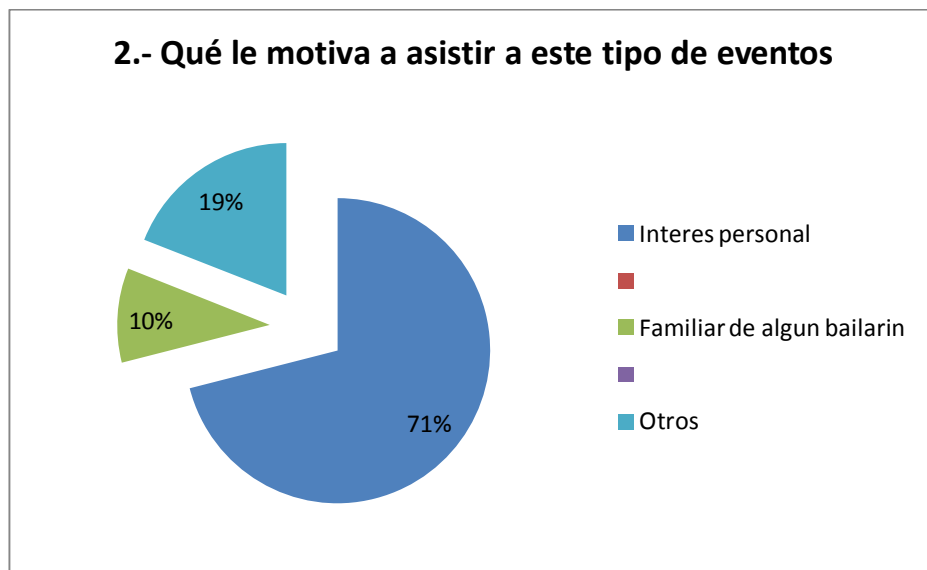
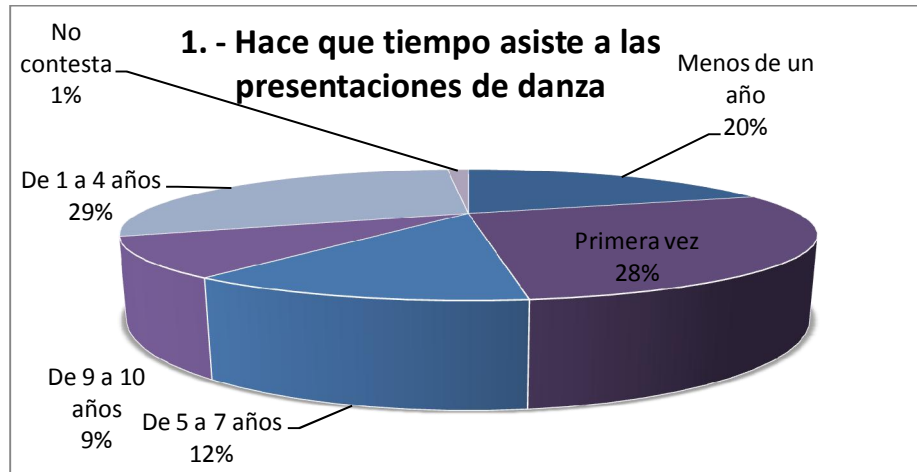
LISTA DE REFERENCIAS

- Allan, P. (2006). *Comunicacion no verbal, El lenguaje del cuerpo* . Amat .
- Ballet Nacional Ecuador. (10 de Enero de 2009). *Escuelas formadoras de danza*. Recuperado el 10 de febrero de 2013, de <http://www.balletnacionalecuador.com>
- Barreiro, A. (18 de 01 de 2013). *La construccion sociel del cuerpo en las sociedades contemporaneas*. Obtenido de <http://ddd.uab.es>
- Beuchot, M. (2004). *La semiótica, Teoria del signo y el lengiahe en la historia*. Mexico: Coleccion Brevarios .
- Birdwhistell, R. (2007). *Antropologia de la gestualidad*. Recuperado el 20 de 10 de 2012
- Breton, D. L. (1995). *Anropologia del cuerpo y modernidad* . Buenos Aires : Nueva visión .
- Castañer, M. (1999). *El potencial creativo de la danza y al expresion corporal*. Recuperado el 20 de junio de 2012
- Davis, F. (2004). *La comunicacion no verbal*. Alianza Editorial S.A.
- Editorial McGraw- Hill. (23 de noviembre de 2011). *Comunicación no verbal*. Recuperado el 30 de 10 de 2012
- Gonzales, M. (20 de 01 de 2013). *Semiótica* . Obtenido de <http://www.astraph.com/>
- Guarderas, R. (Dirección). (2011). *Entretejidos de memorias* [Película].
- Guarderas, R. (02 de 07 de 2013). Historia de la danza y Ballet Nacional Ecuador . (M. B. Torres, Entrevistador)
- Guerrero, P. (2002). *La Cultura*. Quito: Abya Yala.
- Guerrero, P. (2002). *Modulo de estudio, Antropologia Simbólica*. Quito: Centro de Ediciones de la Facultad de CCHH.
- Hernandez, Y. (13 de julio de 2003). *Elementos que intervienen en la estructura del producto artistico*. Recuperado el 10 de 01 de 2013, de <http://www.elsiglodedurango.com.mx/>
- Hevía, P. (Dirección). (2013). *Tatuaje* [Película].
- Ivelic, R. (1996). Estructuras semióticas del Arte . *Semiótica y arte* , 12.
- Jaramillo, L., & Murcia, N. (2002). *Danza, Comunicación y Educación*. Recuperado el 9 de enero de 2012, de <http://www.efdeportes.com/>

- Kanapp, M. (1995). *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. Barcelona: Paidós.
- Kowzan, T. (1997). *El signo y el teatro*. Arco.
- Mariño, S., & Aguirre, M. (1994). *Danzahistoria*. Quito: Editado por la Subsecretaría de Cultura Ministerio de Educación.
- Megias, M. I. (15 de 01 de 2013). *Optimización en los procesos cognitivos y su repercusión en el aprendizaje de la danza*. Obtenido de <http://www.tdx.cat/>
- Navarro, G. (Dirección). (2011). *Fábula imposible* [Película].
- Nazif, J. (16 de 12 de 2012). *Diferenciación Social en patrones de consumo de exposiciones de arte, teatro, danza, reciales en vivo y circo en sociedad chilena*. Obtenido de <http://www.facso.uchile.cl/>
- Orígenes del ballet y danza moderna en el mundo*. (18 de 01 de 20013). Obtenido de <http://librosgratis.net/>
- Pavis, P. (2000). *Análisis de los espectáculos, teatro, mimo, danza y cine*. Barcelona: Paidós.
- Pico, W. (2011). *Cuerpo festivo, personajes escénicos en 12 fiestas populares del Ecuador*. Quito.
- Pierce, C. (02 de 12 de 2011). *El icono, el índice y el símbolo*. Obtenido de <http://www.unav.es/gep>
- Stanislavski, K. (2002). *La construcción del personaje*. Alianza.
- Teatro Nacional Sucre. (abril de 2008). *Las artes escénicas*. Recuperado el 13 de noviembre de 2012
- Teatro Nacional Sucre. (mayo de 2004). *Las Artes Escénicas Danza*. Recuperado el enero de 2013
- Weingast, S. (2004). *Percepción simbólica en el arte*. Recuperado el 20 de noviembre de 2012
- WIGMAN, M. (1996). *The languages of Dance*. Middletown: Wesleyan University.
- Zecchetto, V. (2002). *La danza de los signos*. Quito : Abya Yala.

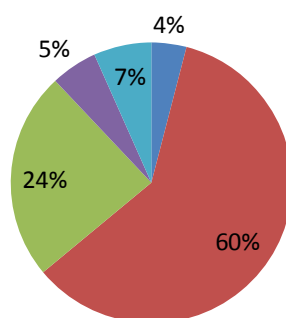
ANEXOS

TABULACIONES ENCUESTAS



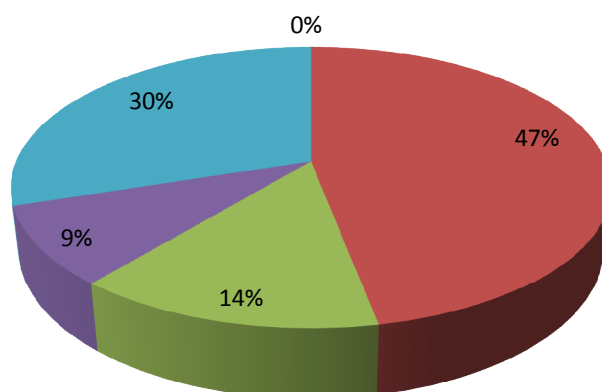
3.- En que clase social considera usted se encuentra

■ Alto ■ Medio ■ Medio Alto ■ Bajo ■ No responde



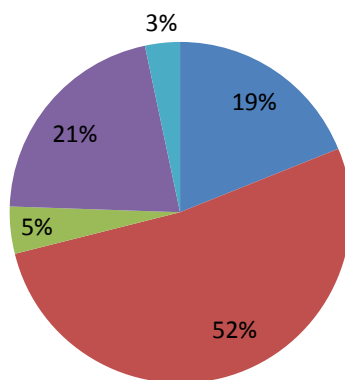
4.- Cómo considera usted es la acogida de estos eventos

■ Malo ■ Muy Bueno ■ Bueno ■ Regular ■ Excelente

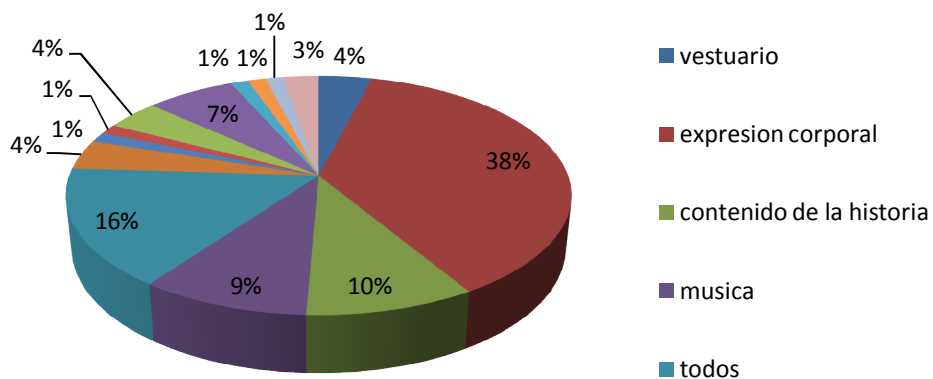


5.- Cúal considera es el elemento principal que le permite comprender la historia

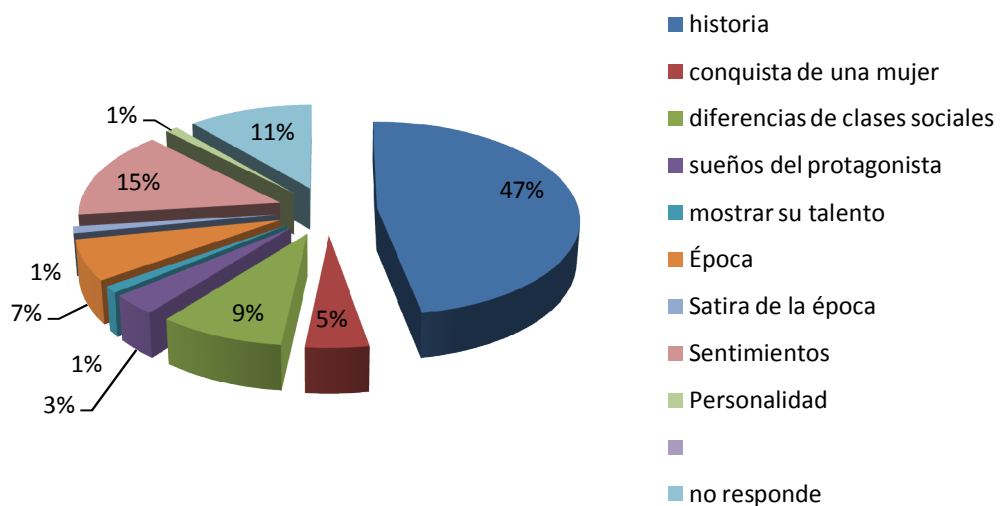
■ Gestos ■ Movimientos ■ Habla ■ Gestos y Movimientos ■ Los tres



6.- Cúal de los siguientes aspectos considera el más importante dentro de las representaciones

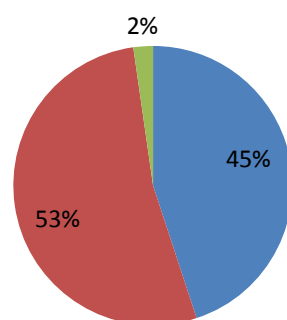


7.- Según su criterio que intentaron comunicar los bailarines en la reprenesacion



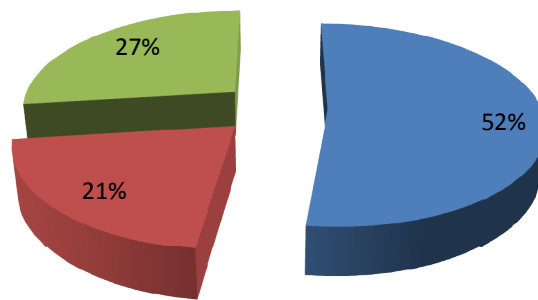
8.- Considera usted que existieron partes confusas en la representacion

Si No No responde



9.- Cómo considera usted es la difusion sobre este tipo de eventos

■ Buena ■ Mala ■ Regular



10.- Qué piensa de la danza clásica

